الأشكال المركبة في الرسم الحديث

محمد عبد الوصي





بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

الاشكال المركبة في الرسم الحديث

الاشكال المركبة
في الرسم الحديث

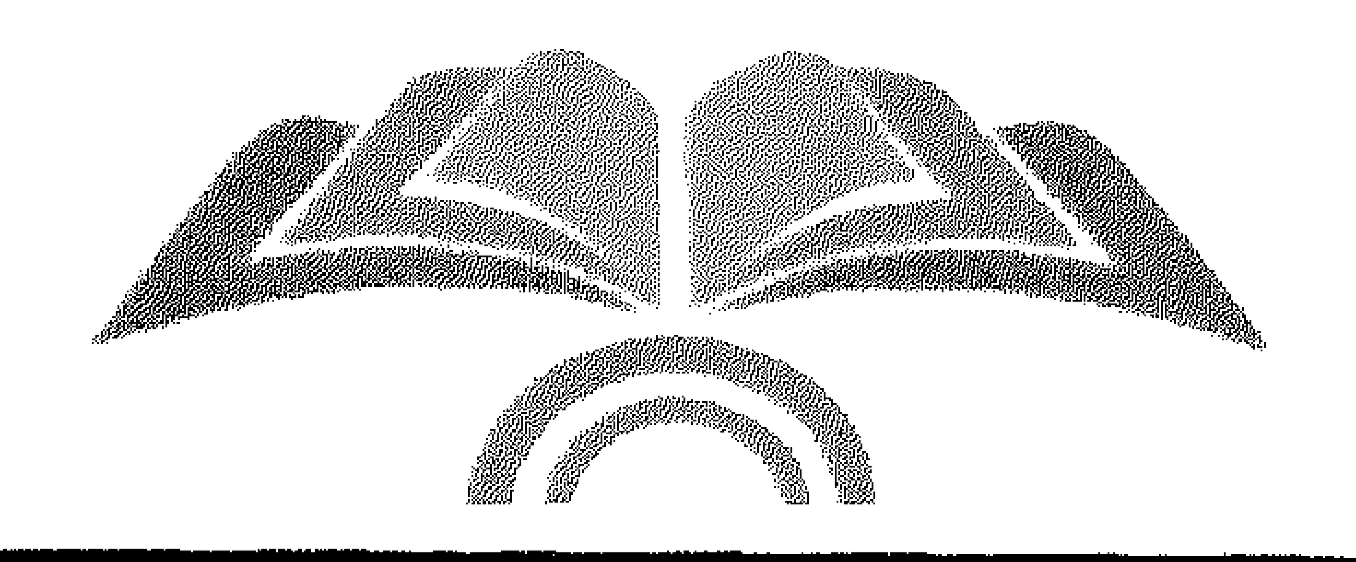
محمد عبد الوصي

الطبعة الأولى

2016م - 1437هـ



دار الرضوان للنشر والتوزيع - عمان





للنشر والتوزيع

رقم التصنيف: 743

الاشكال المركبة في الرسم الحديث

محمد عبد الوصي

الواصفات: الرسم /الفنون//

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2015/7/3279)

ردمك ISBN 978-9957-76-451-7

المملكة الأردنية الهاشمية

عمان – الأردن – العبدلي – شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية – مجمع الرضوان التجاري – رقم 118

هاتف 4611169 6 962+ هاتف 4616436 6 962+ فاكس 4616435 6 962+

ص ب 926141 عمان 11190 الأردن

E-mail: info@daralredwan.com
www.redwanpublisher.com

الاهـداء

الى والـــدي الاستاذ عبد الوصي حسين الحسينـــي الذي علمني حب الحيـــاة..................

...الى والدتـــي العزيزة لانها اجمل واغلى شي في حياتـــــي..........

المحتويات

تقدمة

ترتبط معطيات الفن عموماً والتشكيلي منه على وجه الخصوص، بطبيعة التحولات الفكرية والبنائية التي تطال صور الاشكال، ووسائل التعامل معها، كبنيات فاعلة وحاملة للمضامين، ومنذ القدم كانت الرسوم التي عُثر عليها في جدران الكهوف، تتصل بمقتربات تعبيرية ونفسية واجتماعية، وتفصح عن محمولات دلالية متنوعة، فتلك الاشكال قد تعبّر عن حالة الخوف من الظواهر الطبيعية، او من الحيوانات المفترسة، او تشكل اسقاطاً نفسياً يبلور اشكالية التعبير وصياغة المشهد المتخيل لدى الانسان القديم، والذي عمل على رسم تلك الظواهر او الحيوانات المفترسة التي كان يخشاها كثيراً، باشكال مختلفة (حيوانات واشكال مركبة)، وفعل من تقديرات الصيغ البنائية للاشكال حينما رسم انكسارها اما السهام التي وجهها اليها، والتي جعلتها بموقف ضعيف، وخيّل له انه انتصر عليها، مما جعله يشعر بالامان.

وقد ظهر تأثير الاشكال المركبة واضحاً في نتاجات الحضارات القديمة (العراقية، المصرية، الاغريقية). والتي تأثرت كثيراً بالمعتقدات الدينية التي تهيمن فيها صورة (الإله) وفقاً لوجهتين: الاولى، تتضمنه مستقلاً وبهيئات مختلفة، وثانية، ترسمه بشكل مركب من هيئتين (آدمية وحيوانية) او ثلاث هيئات (آدمية وحيوانية ونباتية) وتلعب الرموز دوراً فاعلاً في اضفاء نزعة ترميزية على الاشكال المركبة، والتي تعطي دلالة البعد الاسطوري بشكل واضح، نتيجة تفاعل هذا البعد مع طبيعة الفكر المحرّك للحياة الاجتماعية

والدينية والسياسية آنذاك، ففي فنون العراق القديم، نجد أن النتاجات الفنية كانت تعكس حالة التشكل الاسطوري في الفن، والشكل المركب ابتعد عن حسية المشهد البصري هنا، وأخذ منحىً رمزياً خيالياً (ميتافيزيقيا)، يخدم المعطى الدلالي للمعتقد الديني وعلاقة الآلهة الطقسية بالمعبد والمراسيم الدينية التي تشمل التوصيف الفعلي لتلك المجتمعات، وحسبنا هنا نذكر الوقفات التعبيرية للاشكال المركبة التي تصور الآلهة في اوضاع ومواقف مختلفة في الفن السومري، ومشاهد الحرب واقتياد الاسرى وسيطرة الآلهة العسكرية في الفن الاشوري، والتي اظهرت فعلاً تراكيباًللاشكال الادمية والحيوانية، فضلاً عن مشاهد الاختام الاسطوانية التي تصور صراع الانسان مع الكائنات الحيوانية والاسطورية.

وفي فنون العصور الوسطى كانت الاساطير الاغريقية تلعب دوراً مؤثراً في صياغة المشهد التصويري الذي سيطرت عليه سلطة الكنيسة سيطرة تامة، مما جعل النزعة الدينية تبدو وكأنها المحرك الفاعل الوحيد لنتاجات الفن، والتي تحددت بصور السيد المسيح والسيدة العذراء والحواريين وصور الاشخاص المحيطين بهم والذين تتألف اشكالهم من هيئات مختلفة، فغالباً ماتكون لهم اجنحة كبيرة في اشارة الى ملائكيتهم حسب الاعتقاد المسيحي.

وبالنسبة لفن عصر النهضة، فقد استمر التقليد الاغريقي، رغم الاهتمام الكبير بالنزعة الانسانية المحضة واعطاء صورة الانسان مكانة مهمة في الفن، وكان لكسر التقاليد الصارمة لفن العصور الوسطى من قبل فناني

النهضة، اثراً كبيراً في التمهيد لمعطيات الحداثة فيما بعد، وتحديداً عند الرومانتيكية والانطباعية والتيارات اللاحقة لهما.

على ان فعل السريالية والدادائية كان واضحاً في طرح نماذج بصرية عديدة للاشكال المركبة، والتي اخذت صوراً لاحصر لها، من خلال تفعيل ابنية اللاوعي والاحلام والصور اللاشعورية التي تحتكم لفاعلية المخيلة والخيال، فنلاحظ اشكالاً صيغت باوضاع متنوعة في رسومات سلفادور دالي وشاغال وخوان ميرو وماركس آرنستودوشامب وغيرهم من السرياليين والدادائيين.

وبحدود موضوعة الدراسة فقد كانت صور الاشكال المركبة في مساحة التشكيل العراقي ، تتنوع حسب طبيعة الاجناس الفنية سواء اكانت رسماً ام نحتاً ام عملا خزفياً، ففي الرسم العراقي الحديث تم تناول هذه الموضوعة بشكل واضح عند الرسامين العراقيين وعلى مرّ العقود التي بدأت منذ خمسينيات القرن العشرين وللآن، وربما كانت النوازع والضرورات الفكرية والبنائية المتعلقة لهذا الموضوع تختلف من جيل لآخر ومن رسام الى آخر، الا ان الاشكالية الحقيقية تكمن في سبر غور المعطى الجمالي والبصري لتلك الاشكال، وعلاقة ذلك الاسلوب بالرؤية الذاتية من جهة، وبالمرجعيات القديمة والمعاصرة (المحلية) من جهة أخرى.

ومن هنا نشأت مشكلة البحث الحالي لاجل الاجابة عن التساؤلات الآتية:

-كيف تشكلت صور الاشكال المركبة في نتاجات الرسم العراقي الحديث؟ وماهي المرجعيات المؤثرة في صياغتها البنائية؟ وما دلالاتها وآليات اظهارها جمالياً وتقنياً؟

الشكل

- في المنطق الصوري، الشكل هو الصورة التي يمكن ان يأخذنا القياس تبعاً لموضوع الحد الاوسط في المقدمتين واشكال القياس ثلاثة او اربعة، ولكل شكل ضرورة منتجة واخرى غير منتجة[1].
- تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل وتحقيق الارتباط المتبادل بينها، وعناصر الوسيط هي انغام وخطوط[2].

المركب

المركب هو المؤلف من اجزاء كثيرة، ويقابله البسيط، كالجسم، فأنه اذا كان مؤلفاً من اجزاء كثيرة كان مركباً، واذا لم يكن كذلك كان بسيطاً[3].

الاشكال المركبة

وهي اشكال تتألف من اجزاء انسانية وحيوانية ونباتية، مع اختلاف وجودها الزماني والمكاني والعضوي ضمن شكل مغاير للواقع يعطي دلالة (الشكل المركب) وفقاً لمرجعيات وضرورات صياغة تتعلق بالبعدين الجمالي والبنائي لصورة ذلك الشكل.

---

[1] ابراهيم مدكور، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1983، ص103.

[2] احمد زكي بدوي، محمود صديقة يوسف، المعجم العربي الميسر، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، 1991م،ط1، ص479.

[3] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، منشورات ذوي القربى، قم، 1385هـ،ط1، ص362.

الفصل الاول

المبحث الاول:

1. الاشكال المركبة في الفن العراقي القديم بين الفكر والتطبيق
2. الاشكال المركبة في الفن الاسلامي

المبحث الثاني:

1. الاشكال المركبة في فنون العصور الوسطى
2. الاشكال المركبة في فنون عصر النهضة
3. الاشكال المركبة في العصرالاوربي الحديث

المبحث الثالث: مقتربات الاشكال المركبة في الرسم العراقي الحديث

المبحث الاول

1- الاشكال المركبة في الفن العراقي القديم بين الفكر والتطبيق

تقدمة

كانت البداية لهذه المرحلة المهمة في تاريخ الفن على ارض الرافدين (العراق) إذ حقق الانسان العراقي الاول، ثورة في الاقتصاد والانتاج، وتكللت جهوده بموجبها بوصول مرحلة الاستقرار المكاني بجوار الارض المزروعة، وهنا بدأت صيرورة خلاص الفكر الانساني من العفوية والتصرفات الانية تتشكل نحو تأسيس عالم مترابط من الافكار.

ودخلت حياة الانسان مرحلة التخطيط بدرجة من التفكير العقلي، فأصبح في مقدوره ان يعمل بطريقة شعورية واعية، بادراك عملية ابداع الاشياء، ليست بطبيعتها المادية فحسب، بل بماديتها الطبيعية مضافاً اليها ما يترابط من الافكار، ملازمة بفعل ابداعي تشكيلي في التضمين الفكري للظواهر، وفي ذلك اعظم نصر فكري في تاريخ الفكر الانساني[1].

ثم بدأت مرحلة نشوء حضارات انسانية في العراق كانت بدايتها على ارض سومر، وسوف نتطرق الى تلك الحضارات كما يأتي:

---

[1] زهير صاحب: الفنون التشكيلية العراقية، عصر ما قبل الكتابة، مطبعة دبي، بغداد، 2007، ص4.

1- السومريون (2800ق.م- 2371ق.م)

اهتم السومريون بالاساطير والافكار فجسدوها بمنحوتاتهم يمكن ان نصطلح عليها باساطير الخلق السومرية: وتنقسم اساطير الخليقة الى:

أ- خلق الكون او (اصل الكون)

ويعود تاريخها الى الالف الثالث ق.م، اما اهم الآلهة الذين ورد ذكرهم فيها (نمو، أن، كي، انليل، اوتو، آنكي، ننماخ) وتدور احداثها حول كيفية خلق الكون وتنظيمها من قبل الآلهة وتزاوجهم وولادة الهة آخرى[1].

وتسمى الاساطير السومرية الخاصة بالخلق (اوريا) (Uria) ففي ذلك اليوم بدأ الانتقال من مرحلة العماء (Chaos) الى مرحلة الكون (Cosmos) وقد تم ذلك من خلال الانثى الكونية المائية الاولى (نمو) وهي آلهة هيولية تحركت فيها ارادة الخلق وتصارعت الحركة مع السكون ونتج عن ذلك تكون الكون (آن-كي) ويعني السماء والارض، هو جبل كوني يعود وسط مياه نمو، وبذلك تكون ايضاً (المكلف الاول)[2].

ولم تكن افكار السومريين عن الخليقة والتكوين افكار بدائية، بل كانت دلالاتها وقيمتها الرمزية تصب في معرفة اصل الخليقة في سومر

---

[1] صومئيل نوح كريمر: الاساطير السومرية، دراسة في منجزات الروحية والادبية في الالف الثالث ق.م، تر: يوسف داوود، وعبد القادر، مطبعة المعارف، بغداد، 1971، ص55.

[2] خزعل الماجدي: متون سومر، الكتاب الاول،ط1، الاهلية للنشر والتوزيع، ، عمان، 1998، ص67.

وكانت افكار ناضجة بالدرجة التي تتيحها معارف تلك الفكرة من بداية حضارة الانسان، فلقد ابدى الانسان السومري مقدرة فائقة على الملاحظة الذكية والربط واستخلاص النتائج المنطقية من المقدمات والحقائق والوقائع المشاهدة وان دراسة النصوص الاسطورية التي تعنى بالخليقة تعطينا التسلسل الاسطوري لعملية خلق الكون والعالم[1].

ولذلك كانت البنية الفكرية السومرية قد تحولت تحولاً بالغ الاهمية وأوجدت انزياحاً اساسياً في بنية الحضارة العراقية. ذلك ان الوسط الحضاري اصبح يقيم انظمة الطقوس والمعتقدات والاعراف الشعائرية تنظمها مؤسسة معبدية مهيمنة في منهجيتها الفكرية، بوساطة قوة كهنوتية، وهي تؤسس خطابها الفكري بين العوالم المرئية واللامرئية (المغيبة). فكان الفكر مندفعاً نحو تكوين عالم آخر من المعتقدات والقيم لها صفة الثبات والديمومة، بدلاً من عوالم الظواهر الحياتية المتغيرة، بطريقة (حدسية) تبحث في التعبير عن المفاهيم الروحية الكامنة وراء الظواهر، إذ تتجلى الهيأة البشرية ليس كونها محض شكل طبيعي، بل لكونها تمثل (الروحي) وتعبيره، وذلك بتقشير اغلفة الشكل المتتالية وصولاً للبنية العميقة في مخاطبة المتخفي (الماورائي)[2].

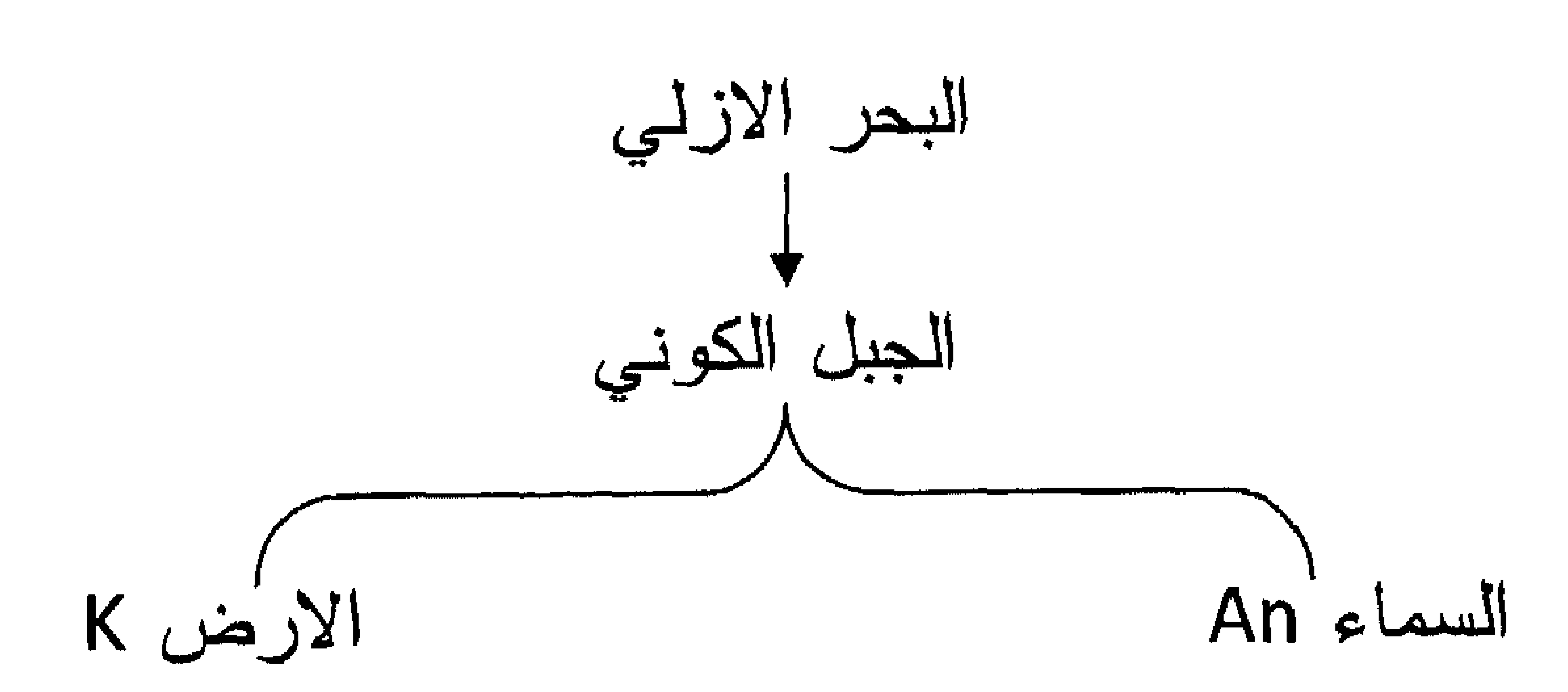
وتشرح افكار السومريين اصل الكون على النحو الآتي:

---

[1] محمود عزيز كارم: أساطير التوراة الكبرى،ط1، دار الحصاد، دمشق، 1999، ، ص49.

[2] زهير صاحب، الفنون السومرية، دار أيكال للطباعة، بغداد، 2007، ص77-78.

1. في البدء، كان البحر الازلي، ولم يذكر شيء عن اصله او مولده، ومن المحتمل ان السومريين قد اعتقدوا انه سيبقى موجوداً الى الابد.
2. ولد البحر الازلي الجبل الكوني، الذي يتكون من السماء والارض متحدين.
3. تخيل السومريين الالهة في هيأة بشرية و (آن An) السماء، هو العنصر المذكر و (كيK) الارض وهي الانثى، ومن اتحادهما ولد (انليل) (اله) الهواء.
4. فصل (انليل) السماء عن الارض بينما وبعد ان فصل انليل السماء عن الارض واعطاهما شكلهما، انصرف الى خلق بقية عناصر الكون، وهنا ايضاً يأتي الخلق نتيجة الحركة المادية والفاعلية الحياتية للآلهة لانتيجة الكلمة الخالقة والامر الالهي.



فظهور الشمس والقمر الى الوجود، وكذلك بعض الآلهة الاخرى يأتي نتيجة زواج الالهة انليل من الآلهة ننليل فولدت له القمر، والقمر(سين) بدوره انجب الشمس[1].

انليل + ننليل = القمر ⟵ الشمس

ب- اسطورة خلق الانسان

وتمثل كيفية خلق الانسان لخدمة الآلهة اساطير كور وتعني (كور) الجبل او المخلوقات المتوحشة في العالم السفلي في اساطير الخليقة السومرية، وتتفرع اساطير (كور) الى ثلاث اساطير تحت عنوان واحدج هو (اسطورة هلال كور وذبح التنين) وتحت هذا العنوان تتفرع الى ثلاث روايات اسطورية حول ذبح التنين في القصة الاولى الالهة (انكي) اما الثانية فهو الالهة (ننورتا) اما الثالث فهي الالهة (انانا)[2].

ج- اسطورة خلق الفأس

وهي قصيدة تتالف من 108 سطراً وتبدأ بمقدمة هامة تصلح ان تكون ضمن اساطير خلق الكون السومرية وتنظيمها ثم تبدأ بذكر الفاس وكيف ان (انليل) اعطى هذا الفأس للانسان هدية لكي يعمل به ثم يذكر مواصفات الفأس:

((هو الذي جاء بالفأس الى الوجود وخلق اليوم

---

[1] محمود عزيز كارم:، أساطير التوراة الكبرى،مصدر سابق، ص50-51.

[2] صموئيل نوح كريم ، الأساطير السومرية،مصدر سابق، ص122.

هو الذي خلق العمل وقدر المصير

انه فأس من ذهب ورأسها من حجر

اللازورد

فأس بيته... من فضة وذهب

فأس التي... هي من حجر اللازورد))[1]

نرى ان اساطير الخلق السومرية استطاعت ان تكون بنية فكرية لصياغة الاشكال المركبة من الرغبة في البحث عن الذات، والكشف عن اسرار الحياة. وان يلاحظ قضايا الوجود بدقة من خلال خلق انماط شكلية لها دلالة بالكوني الذي نشأ منه الكون او الخلق، وليس من الواقع الظاهر والمنظور بل مع حقيقة اكثر عمقاً في معنى شكلي مركب.

وامتاز التفكير السومري في قضية الخلق باعتبار الماء هو اساس الوجود بيد ان الارض لقربها الشديد من الانسان، وللتباين والتنويع في خصائصها، ليس من اليسر على الذهن ادراكها، كذات او كيان، فهي اكثر واغنى واشد تنويعاً من ان تعبر عن فكرة واحدة فتعبير الارض المبدأ الفعال في الميلاد والخصب او (الارض الام). ولكن الارض تأتينا ايضاً المياه العذبة وهبة الحياة مياه الينابيع والانهار[2].

---

[1] خزعل الماجدي: فنون سومر،مصدر سابق، ص173-174.

[2] هـ. فرانكفورت وآخرون، ماقبل الفلسفة، ت: جبرا ابراهيم جبرا، ط1، 1980، ص171.

ولذلك اعتبر الماء اساس قوة الكون ودلالاته موجودة في النصوص التشكيلية السومرية التي تدل على قدرة الماء على الخلق.

د- اسطورة انكي وتنظيم الكون

وهي من اساطير الخليقة السومرية يتكون نصها من (466) سطراً منها (375) بشكل كامل تبدأ الاسطورة بحمد الآلهة انكي باعتباره الاله الذي يرقب الكون والموكل بامور الخصب وتكاثر الاغنام والماشية، ثم يمجد نفسه ويوضح علاقته بالآلهة العظيمة الاخرى في سومر مثل (آنو) و (انليل) و (ننتو) ثم يمتدح نفسه مرة اخرى في قدرته على نشر الخير والرخاء في البلاد ويشير فيها ايضاً الى عظمة معبده المسمى (آبزوAbzo) ثم يصف رحلته في اهوار سومر في قاربه ماكور الذي سماه وعل آبزو[1]، ويعني في السومرية سيد الارض او سيد الاسفل، ولم يستعمل (انكي) العنف اطلاقاً للوصول الى بغيته حتى في الاوقات التي يلجأ فيها الغش والخداع كما في ملحمة التكوين التي تصوره مقاتلاً فهو يقبل ان يقضي على (الابزو) وينتصر عليها يخدرها ويشل قواها بتعاويذه، يأمر (اني) في الاسطورة (انكي) وننماخ الالهة (نامو) بخلق الانسان الاول من الطين، وفي ملحمة التكوين (آنواليش) يخلق (ايا) بنفسه الانسان الاول منفذاً بذلك اوامر (مردوخ).

---

[1] فاضل عبد الواحد:، سومر اسطورة وملحمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997، ص93.

وفي اسطورة انكي وننخور يوصف (انكي-ايا) بخالق الالهة الاخرى، ويوصف في المدائح الالهية:

((بالذي يخلق والذي يلد))[1]

وبعد ذكر تمجيده، وذكر الخير الذي قدمه يتوجه الاله (انكي) لتفقد احتياجات الارض بعد ان ينتهي من تقرير مصائر البلدان بها وفي القسم الاخير من النص الذي يتضمن شكوى من الالهة ((أنانا عشتار)) الى الالهة (انكي)؛ لانها لم تحصل على ماتملك من امتيازات وسلطات لاتمتلكها غيرها من الالهة التي بحوزتها الشارات الالهية مثل العصا والصولجان وعصا الرعوية وهي الالهة القادرة على التنبؤ بكل مايتعلق بالحروب والمعارك وعلى تدمير مالايمكن تدميره واهلاك مالايمكن اهلاكه[2].

لذا نرى ان اسطورة (انكي) تقوم بتنظيم الكون وخلق النباتات على وجه الارض على اختلاف انواعها واجناسها وتبين مكانة (انكي) وقدرته على تنظيم الكون.

لذلك نستطيع استقدام قدرة (انكي) الخصيبة

((عندما يقوم انكي الموقر، باجتياز الارض المبذورة

تنتج هذه الارض حبوبها بكثرة

---

[1] ادزارد وآخرون، قاموس الالهة والاساطير، تر: محمد وحيد خياطة، دار الشرق العربي، لبنان، ط2، 2000، ص98.

[2] فاضل عبد الواحد: سومر اسطورة وملحمة ، مصدر سابق،ص95.

عندما يزور (نوديمور) نعاجنا الحوامل

تلد عندئذ الحملان السمان

عندما يأتي لزيارة بقراتنا الخصيبة

تلد (عندئذ) العجول الممتلئة الجسم

يجعل الحب يتجمع اكواماً واكداساً على

السهل المرتفع

وحين تقترب منها، ولو قليلاً

فان بالامكان الاكثر جدباً في البلاد

تتحول الى مراع مخضوضرة))[1]

هـ- اسطورة الطوفان

تعد من الاساطير المهمة في الحضارة العراقية القديمة وقد جاءت بثلاث ترجمات (السومرية والاكدية والتوراتية) وجميعها ذات مضمون واحد مع اختلاف في اسماء شخصياتها ففي التسمية السومرية كان الشخص الذي نجا من الطوفان اسمه (زيوسودار) وفي الطوفان الاكدي اسمه (اوتونبشتم) اما الطوفان التوراتي (نوح) فضلاً عن ذلك قصة الطوفان البابلية وبطلها (اتراحاسيس)[2].

---

[1] خزعل الماجدي ، فنون سومر ،مصدر سابق، ص180.

[2] فاضل عبد الواحد ، سومر اسطورة وملحمة،مصدر سابق ص121.

تدور احداث هذه الاسطورة حول قيام الالهة العليا بخلق الانسان والحيوان والمدن قبل الطوفان، إذ قدر للجنس البشري الهلاك بواسطة الطوفان.

وبعد ان يبدأ الطوفان ويدمر مايدمر من البشر والحيوانات والنباتات وكانت المدة تتراوح بين سبعة ايام وسبع ليال وبين ستة ايام وست ليال، اما النص التوراتيفيذكر انه استمر اربعين يوماً ثم ابتدأت المياه بالتناقص بعد مئة وخمسين يوماً، ثم بدأت الحياة من جديد من خلال تكاثر المخلوقات التي نجت في السفينة، ونجا (زيوسودار) وزوجته وابنته، اما الطوفان الاكدي فقد نجا فيه (اوتونبشتم) ومن معه، اما الطوفان التوراتي فقد نجا معه (نوح) ومن معه[1].

ونستخلص مما سبق ان السبب الرئيس في حصول الطوفان هو الانتقام من البشر وتدميرهم من خلال انزال الطوفان يملأ الارض ويقضي عليهم ليكون حلاً اخلاقياً لما هو صال في الحياة كما ام الاسطورة تناولت بشكل رئيس ثلاث قضايا اساسية هي:

اولاً: خلق الانسان وما اتبع ذلك من خلق الحيوانات ونشوء المدن.

ثانياً: حدوث الطوفان الذي اريد به القضاء على الشر كلياً.

ثالثاً: بروز شخص واحد له السيادة المطلقة وهو المنقذ الذي يقوم ببناء السفينة النجاة او انه يكافأ مقابل ذلك بالخلود[2].

---

[1] فراس السواح ، مغامرة العقل الاولى،مصدر سابق، ص152.

[2] فاضل عبد الواحد ، سومر ملحمة واسطورة،مصدر سابق، ص24.

ونـرى ان الاسـاطير متشـابهة بـالفكرة ومختلفـة في الآراء والادوات وهي تبحث بصورة عامة عن قضيتان اساسيتان هما قضية الخلـود وقضـية الخلق، لذلك تمكنت الالهة لخلق الانسان من جديد بصـفات اخـرى وبنـاء المدن التي اصبحت من اوائل المراكز الحضارية السومرية.

وهنا نتفق مع رأي فراس السواح اذ يقول:

((ان الحياة الاخرى لم تكن معروفة لدى السومريين وحالة الموت هي حالة ابدية يدخلها كل البشر بصرف النظـر عمـا قـدمت ايـديهم في الحيـاة الدنيا، إذ يدلفون الى العـالم الاسـفل، عـالم الظلمـة الابديـة، في اسـتمرارية ليست بالحياة بفقدان الحواس والشعور والادراك. اما الحيـاة العلويـة فهـي مرتع الالهة، وقلة قليلة من البشر الذين انعم علـيهم بـالخلود، فهـي مكـان نظيف ومضيء إذ لاينعق الغربان ولاتصـرخ الشـوحة، ولاتفـترس الاسـد ولا الذئب، وإذ لاتلتهم الحيوانات الـزرع، ولايعـرف احـد اللـم والمـرض والعجز والشيخوخة إذ لامكان للحزن ولابكاء))[1].

ومن المهم ان نذكر هنا ان الانسان السومري كان دافعه الديني يقضي بعبادة الالهة وضرورة التقرب الى الله من قبل البشر، وكان لـه دور كـبير في جعل اعمال النحت السومرية ذات طبيعة دينية بشكل مركب.

فلقد وجد النحات السومري في الـدين الهامـه الاول، الا ان التسـلط الكهنوتي لم يكن هو القوة المؤثرة الوحيـدة الـتي كبلـت حريـة الفنـان فـإنَّ

---

(1) فراس السواح ، مغامرة العقل الاولى،مصدر سابق ص160.

بعضَ نماذج النحت البارز تخلت مشاهدها احداثاً سياسية، إذ إنّها تعرض ياسلوب قصصي متسلسل بانتصارات الحكام الحربية، فالنحات السومري بخصوص الموضوع والفكرة وجد نفسه بين قوتين متنافستين كبيرتين هما سلطة الكهنة الدينية والشخصية والحاكم كقوة سياسية والتي بدأت تشعر بان تكون لها اعتبار هام في هيأة دُوَيْلة المدينة في سومر[1].كما في الشكل (3 ,2 ,1).

ويحتاج الخلق الفني الى طاقة حيوية لايعد الكوني حاضراً فيها كقانون، بل يعد نافذَ المفعول في وحدته مع الروح والانفعالات الشعورية. إذ أنّ التماثيل السومرية لم تنجز كدوال للتمثيل مظاهر (مادية) وانما لتجسد افكار، وقد افرغت فيها حيوية هائلة من اشكالات الفكر محولة اياها الى خطابات رمزية مستندة الى مزيج متداخل من الانظمة السيكولوجية والميثولوجية، وبنوع من الجدل، بين فيزيائية الظواهر وجواهرها، إذ إنّ الكوني في بنية الفكر السومري ينتمي الى الواقع وما فوق الواقع[2].

واوجد السومريون ان ظاهرة الخصب في الطبيعة، تنتمي الى عنصرين، هما العنصر الذكوري والانثوي، وقد تكنوا في ذلك من علاقات، فجعلوا لكل (قوة) رمزاً وعلى هذا المنوال تحولت الظواهر الى

---

[1] زهير صاحب، حميد نفل، تاريخ الفنون في بلاد الرافدين، دار الاصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، 2010، ص87-88.

[2] زهير صاحب، الفنون السومرية،مصدر سابق ص76.

رموز ومفاهيم واشكال ولعل ذلك مايفسرطيوع شكل الثور واشكال الاسماك وشكل ذكر الماعز، وفي اعمال النحت ورسوم الفخاريات السومرية، باعتبارها مدلولات تمثل الجزء الخاص من الفكرة بخصوصيتها الطبيعية.كما في الشكل(4, 5).

والتي يشير الى مغزى عام او صفات كلية تكمن في دلالاتها في بنية الفكر الاجتماعي، ومن هنا اكتسبت صفة الديمومة في خطابها التداولي وبدأت كمفاهيم كبيرة وحيوية[1].

لذلك ان التعبير عن الاشكال المركبة لدى السومريين هو دلالة عن اشكال الحياة المختلفة لم تكن هذه الحيوانات والنباتات عناصر مادية طبيعية فحسب، بل كانت ايضاً رموزاً لمفاهيم علوية[2].

ويعد المزج بين الاشكال الآدمية والحيوانية المعروفة باسم (شريط الاشكال) ابتكاراً من خلق فناني الحفر الدقيق على الحجر في عهد (مسيلم)* إذ تتراكب الاشكال بعضها فوق بعض مشكلة نمطاً تجريدياً يبعد

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص92.

[2] انطوان مورتكارت ، الفن العراقي القديم، تر: د.عيسى سلمان، وسليم طه التكريتي، مطبعة الاديب، بغداد، ص54.

*مسيلم: كان ملكاً على كيش في المدة التي ترجع الى اواخر سلالة كيش الاولى الذي يتفق مع زمن اوائل سلالة اور الاولى حوالي اواخر النصف الاول من القرن السابع والعشرين قبل الميلاد ويضع الباحثون زمنه الى الطور الثاني من عصر فجر السلالات، ويرجع ان مسيلم حكم البلاد كلها، وانه حكم من بعد (آكا) بقليل ذلك الملك الذي اقترنت معه قصة (آكا) ملك كيش ونزاعه مع جلجامش صاحب الملحمة المشهورة. ينظر:احمدسوسة ، حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين، منشورات وزارة الاعلام، دار الرشيد، 1980، ص116.

عن الطبيعة وقد ادت (التجريدية التصويرية) الى اختصارات في الصورة لم تظهر من قبل في فن الشرق كما لم تظهر فيما بعد، مثال ذلك المخلوقات المركبة التي تتراكب من عناصر الطبيعة المتعددة رامزة الى قوة خارقة للطبيعة[1].

الاكديون (23400- 2198)ق.م

ان العصر الاكدي لم يدم الا قرناً ونصف القرن أي من ثلاثة الى اربعة اجيال من سلالة حاكمة قوية، الا ان في الامكان حتى الان، - وبالرغم من قلة مصادر النتاج الفني- ان نميز الفن الاكدي بالذات، والذي يتميز عن الفن السومري السابق فحسب، ولم يكن هذا الامر مجرد عارض بل طبقاً لروحية الفكر الاكدي الذي يرفض الجمود بالاجماع ويعتمد اسلوب التفكر على سمات وخصائص الحركة، بانواعها كلها وكان الاكديون يعتبرون الوجود والقضايا الميتافيزقية بالنسبة لهم تمثل حالة تغيير متواصل وتطور دائم، وعلى خلاف الفن في بلاد سومر كانت المعضلة الرئيسة للفن الاكدي ليس الصراع كثيراً بين التجريد والطبيعة، بل اطلاق المنجزات الفنية عن حالتها الجامدة وتحويلها الى حرية التكوين؛ ذلك لأنّ موقف الفكر الامبراطوري، من الحياة يعبر عن نفسه بسعادة اوسع في تمثيل الحركة.[2]

---

[1] ثروت عكاشة ، تاريخ الفن العراقي، سومر، بابل، اشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص162.

[2] انطوان مونتكارت ،: الفن في العراق القديم،مصدر سابق ص156.

وان الشيء الجوهري في بنية الفكر الاكدي هو تحول الحضارة السومرية السابقة ببنيتها الفكرية الكلية ويمكن القول ان بنية الحضارة السومرية التي تشكلت بموجب عوامل فكرية ضاغطة متبادلة التفاعل اهمها: المعتقدات الدينية وانعكاسات اشتراطات البيئة الطبيعية وسطوة الحكام، وغيرها، وقد تخلخلت انظمتها، بسبب تخلخل اهمية تلك العوامل الضاغطة في حركة الفكر في بنيتها العامة الامر الذي ادى الى ولادة بنية فكرية جديدة يهيمن فيها نظام هام هو سطوة الملوك في تشكيل صورة الفكر، فانتقل الفكر من خاصية الفكر (الميتافيزيقي السومري) الى ما يشبه النظام العلماني الاكدي فظهرت صورة الملك الالهة[1].

إذ انّها تغيرت تدريجياً وغيرت الاشكال السومرية لتقديس نفسها، فقد اصبحت الالهة السومرية التي كانت عبارة عن تجسيد محلي للظواهر الطبيعية بقدر تعلق الامر بالسومريين القدماء، قوة كونية مسؤولة عن المحافظة ليس فقط على نظام الطبيعة بل وعلى التاريخ ايضاً، وفي الوقت نفسه، اصبح الانسان والمخلوقات الأُخر مسؤولة عن النظام الاجتماعي وعن تشريع القوانين إذ إنّهم قد تصوروا الالهة على انها تشبيه لهم وتخيلوا عالم الالهة بانه منظم على غرار مملكة البشر واضعين تركيزاً اكثر فاكثر على فكر الملكية الكهنوتية في حكم السماء[2].

---

[1] زهير صاحب، اسطورة الزمن القريب، دار الاصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2010، ص11-12.

[2] جين بوترو واخرون، الشرق الادنى الحضارات المبكرة، تر: د. عامر سليمان، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1986، ص120.

ولقد حاول النحات الاكدي ان يجسد شخصية الانسان كقوة الهية خارقة ولكنه بشكل جديد يختلف عما الفناه في المنحوتات السومرية، فنادراً ماكان النحات الاكدي تمثيل المتعبدين، بل انه لم يصور الهة قط، لان موقف هذا العنصر من البشر المتطلع الى التوسيع وصاحب الفكر الامبراطوري في الحياة يعبر عن نفسه بسماته اوسع في تخليد اعمال ملكه ممن صنعوا المعجزات، لذلك وضع النحات الاكدي اهتمامه الاول في عمل تماثيل مجسمة لملوكه بمظهر نطلق دائماً بالهيبة والقوة والكبرياء، وخلد للاجيال معاركهم البطولية الناجحة بمنحوتات كانت تعرض امام الناس في القصور والمساحات المدن الكبيرة[1].كما في الشكل(6).

ولذلك فقد كانت الاشكال المركبة في العصر الاكدي في العصور الاولى فقد ظل البطل العاري وزميله الثور برأس انسان في النزال مع الحيوانات ذات القرون او الاسود.كما في الشكل (7, 8).

ولكن المتنازعين غالباً مايكونون مفصولين والحيوانات كثيراً ماتعرض مرتبة بصورة متناقضة في الطراز المتقابل مع الموضوع المركزي في الوسط والمناظر الاسطورية والدينية هي الاخرى شائعة وعلينا ان نشير اليهما ضمن الاطار الثابت وهي تختلف كثيراً وجديرة بالاهتمام، والى جانب

---

[1] زهير صاحب، حميد نفل، تاريخ الفن في بلاد الرافدين،مصدر سابق ص116-117.

الموضوعات الاكثر تقليدية والخاصة بالعبادة والطقوس يمكن الاشارة بكل سهولة الى الاساطير الشائعة في الادب السومري[1].

وان اكثر الموضوعات انتشاراً في مشاهد الاختام الاسطوانية الاكدية هي اكثرها تداولاً للافكار المتحركة في بنية الفكر الاجتماعي اذ لاقت فكرة (البطل الاكدي) الرمزي الذي يحدد مساحات واتجاهات الفتوح الاكدية في منجزات النحت المدور اقبالاً اجتماعياً واسعاً في موضوعات الاختام الاسطوانية كذلك، لكنه في ختم الملك الاكدي، (شار-كلي-شري) يظهر وهو يروي (فحل) حيوان الجاموس في اناء انسابت منه الحياة بوفرة، وقد امسكه بكلتا يديه بكل اهتمام، فقد استقر البطل على الارض بجلسة الثبات، مستعرضاً شكله الاسطوري الذي يتألف من مظهر امامي لوجهه المؤطر بثلاث حلقات دائرية من الشعر على جانبيه، وتمنطق بحزام له ثلاث دورات حول الخصر وقد لفت وربطت ربطاً محكماً، وبغية تخصيب دلالة المشهد، فقد تم تكرار الصورة الاسطورية للبطل والحيوان بوضع متقابل وتماثل بشكل تام على جانبي الختم، فيما احتل مستطيل النص الكتابي الفضاء البصري بين قرون الجاموس[2]. كما في الشكل (9).

ومن جانب آخر فقد اجاد الفنان الاكدي النحت الناتئ اذ عبرت انجازاته فيه وبالاتجاه الواقعي في تمثيل الشخوص والبيئة، وباسلوب عبرّ

---

[1] ستون لويد ، اثار بلاد الرافدين، تر: سامي سعيد الاحمد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، 1980، ص171.

[2] زهير صاحب، اسطورة الزمن القريب،مصدر سابق ص66.

عن جمال التوزيع العام وللكتل وحيوية المشهد، بابراز التفاصيل في محاولة ناضجة نحو التجسيم، والتوفيق في التعبير عن الحركات المطلوبة[1].كما في الشكل (10).

لذلك فقد كانت الاشكال المركبة تتداول في مكونات الفكر الاكدي وضمن فنونها وبنيتها الاجتماعية وان نماذج الفن الاكديلاتخلو من اشكال مركبة معبرة عن فكرة قد تكون دلالاتها اجتماعية او سياسية او بطولية، وتميز الفن بروحيته الخاصة المشوبة بطبيعة ملكية وخضع بتوجيه لادارة الملوك، فكان يزدهر بقوة لشخصية المتعبدين السومريين، المحدقة بالسماء، والمكتسبة بروحية من الزهد الديني، التي اخلص لها السومريون أي اخلاص، وحلت محلها منحوتات معبرة بشكل فعال عن شخصيات هؤلاء الملوك العظام، الذين تطاولوا بالقابهم عن القاب الالهة وتزينوا برموزها المقدسة[2].كما في الشكل (11).

[1] حسن باشا، تاريخ الفن في العراق القديم، ط1، دار النهضة، 1956، ص68-69.

[2] زهير صاحب، اسطورة الزمن القريب،مصدر سابق ص17.

البابليون

كتب البابليون عن الاساطير والفكر الاجتماعي وكذلك في نظريات التكوين والحياة والموت كلها عوامل موجهة في بنية الفكر الانساني البابلي.

تتضح افكار البابليون عن الخلق والتكوين، بشكلها الاكمل في الملحمة التكوينية البابلية المعروفة باسم (الانيوماايليش)، وفي هذه الملحمة لم تكن هناك سماء، وفي الاسفل لم يكن هناك ارض، لم يكن في الوجود سوى المياه الاولى متمثلة في ثلاث الهة (آبسو، تعامة، ممو)، فآبسو هو الماء العذب وتعامة زوجته كانت المياه المالحة، اما (ممو) فيعتقد البعض بانه الامواج المتلاطمة الناشئ عن المياه الاولى، ولكنه الضباب المنتشر فوق تلك المياه الناشئ عنها، هذه الكتلة المائية الاولى كانت تملأ الكون وهي الكون وهي العماء الاول الذي انبثقت منه فيما بعد بقية الالهة والموجودات وكانت الهتها الثلاث تعيش حالة سرمدية من السكون والصمت المطلق، ممتزجة ببعضها البعض في حالة هيولوية[1].

ومن هذين الجوهرين المياه المالحة والعذبة تنبثق الهة البانتايون* وفيما بعد اطاح الآلهة باسلافهم وقرر آبسو القضاء عليهم نهائياً ولكن الاله الشاب (أيا) تمكن بقوة السحر من السيطرة على ميدان نفوذ آبسو، فقامت

[1] فراس السواح:، مغامرة العقل الاولى،مصدر سابق ص52.

*البانتايون: مجموعة الارباب عند البابليين واليونان، ص552.

تيامات تطالب بالثائر فانجبت وحوشاً، واتخذت زوجاً جديداً هـو (كينغـو) ووضعت بين يديه (الواح القدر)[1].

ولدى سماعهم بمخططات آبسو، خاف الالهة الشاب واضـطربوا ولم يخلصهم من حيرتهم سوى اشدهم واعقلهم، الالهة ايا الذي ضـرب حلقـة سحرية القاها الى آبسو الذي راح ي سبات عميق وفيما هو نائم، قـائم ايـا بنزع العمامة الملكية على رأس آبسو، ووضعها علـى رأسـه رمـزاً لسـلطانه الجديد، كما نزع عن آبسو ايضاً اللقب الالهي واسبقه على نفسه، ثـم ذبحـه وبنى فوقه مسكناً لنفسه، كما انقض على (ممو) الضباب المنتشر فـوق الميـاه الاولى المعاضة لآبسو منسحقة وخـزم آنفـه لجبـل يجـره وراءه ايمـا يـذهب، ومنذ ذلك الوقت صار اياه آلهاً للميـاه العذبـة يـدفع بـه الى سـطح الارض بمقدار ويتحكم به بمقدار وهو الذي يعطي الانهـار والجـداول والـبحيرات؛ ماءهـا العـذب، ومنـذ ذلـك الوقـت، يشـاهد (ممـو) فـوق ميـاه الانهـار والبحيرات لان (آيا) قد ربطه لجبل فهو موثوق به الى الابد[2].

وبعد هذه الاحداث الجسام، وله الاله مردوخ اعظم الهة بابل، الـذي انقذهم مرة اخرى من بطش الالهة القديمـة، ورفـع نفسـه سـيداً للمجتمـع المقدس وكيف لاهو ابن ايا انكي الذي فاق اباءه قوة وحكماً وبطشاً[3].

---

[1] مارغريت روثن ، تاريخ بابل، تر: زينة عازار، وميشال ابي فاضل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1984، ص126.

[2] فراس السواح ، مغامرة العقل الاولى،مصدر سابق ص126.

[3] فراس السواح: مغامرة العقل الاولى، ص54 .

ثم توضح الاسطورة الطريقة التي ارتقى بها (مردوخ) الزعامة الكونية بعد ان كان مجرد عضو في مجمع الآلهة الحاكمة والذي تم عن طريق معركة قام بها (ايا) الهة الارض على حدة آبسو ونجح في القضاء عليه فقررت (تيامة) ان تنتقم لزوجها (آبسو) فجهزت جيشاً جراراً وعندما غرقت الآلهة بذاك قاموا بانتخاب (مردوخ) ليكون قائداً لمعركة يقوم بها ليقضي على (تيامة) إذ استطاع ان ينتصر على جيوش (تيامة) وقام بشطر جثة (تيامة) الى شطرين خلق من الشطر الاول السماء ومن الشطر الثاني خلق الارض[1].

وتروي الاسطورة بعد عملية خلق السماء والارض التفت الالهة مردوخ.. بقدر ذلك الى باقي عمليات الخلق، فخلق النجوم محطات راحة للآلهة، ووضع الشمس والقمر وحدد لهما مساريهما ثم خلق الانسان من دم الاله (كنجو) كما خلق بجيوانات والنباتات ونظم الالهة الى فريقين، وبعد الانتهاء من عملية الخلق، اجتمع (مردوخ) بالالهة جميعها واحتفلوا بتتويجه سيداً للكون، ثم بنوا مدينة بابل و (معبد ايزجيلا)[2].

وان الاسطورة تعكس لنا الاحوال الاجتماعية والسياسية في العراق القديم، وتصور لنا الاسطورة اصل الملك إذ انتخبت الالهة في اثناء الازمة الحادة التي حلت بها الاله مردوخ ليكون بطلها وملكاً عليها وتنازلت له

---

[1] نائل حنون، حينما في العلى، قصة الخليقة البابلية، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2006، ص29 .

[2] كارم محمد عزيز: اساطير التوراة الكبرى، ص58 .

عن سلطانها، وثمة امر اخر تعكسه لنا الاسطورة صور العنف الـذي تمتاز به البيئة في وادي الرافدين كي ان الخلق والتكوين لم تتم بهدوء بـل صـراع وكفاح بين الالهة نجد عكس هذه الصورة تماماً في تصـورات سـكان وادي النيل الاقدمين في اساطير الخلق عندهم إذ تمت عملية الخلق بهدوء[1].

اسطورة آدابا

وهـي مـن الاسـاطير الـتي اشـتهرت في حضـارة بـلاد النهـرين والحضارات القديمة المجاورة فقد وجدت نسخة لها في تل العمارنـة في مصـر القديمة في القرن الرابـع عشـر واسـطورة (آدبـا) وهـي احـد ملـوك سـومر وتساهم في ملحمة كلكامش في اضاعة الفرصة حول عقـد الانسـان لبلـوغ الخلود، وهي تقع في اربعة الواح[2].

تدور الاسطورة حول (آدبا) وهو كائن شبه مقـدس يعمـل كاهنـاً في خدمة الآلهة (أيـا) مهنتـه صـيد السـمك في سـفينة وبينمـا هـو يصـطاد في السفينة هاجت الريح الجنوبية واغرقت السفينة، امسك ادبا الريح التي كـان يصورها البابليون القدماء بهيأة طائر ضخم فكسر جناحـه فسـكنت الـريح ولم تهب واضطرب نظام الكون واحس بـذلك كـبير الآلهـة (آنـو) وعنـدما

---

[1] طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، بغداد، ب.ت، ص458 .

[2] سلمان التكريتي ، اساطير بابل، مر: زكي جابر، مطبعة النعمان، النجف، 1972، ص81 .

علم ان (آدبا) ابناء الآلهة (ايا) هو الذي كسر جناحي الريح الجنوبية غضب وامر وزيره ايللا برات ان يحرقه ليعاقبه على فعلته[1].

وقبل ان يعرج الى السماء ذهب الى ابيه (ايا) الذي امره ان يطيل شعر رأسه ولحيته وان يلبس ثياب الحداد؛ لكي يثير التساؤل (تموز) و (جيزيدا) حارس ابواب السماء، عن السبب في الحزن البادي والحداد الظاهر؛ فيجيب: بأن السبب هو حزنه الشديد على الهين اختفيا في الارض، كما ان (ايا) نصحه بان يستنج عن تناول كل مايقدم له من طعام وشراب في السماء[2].

وعندما وصل (ادابا) الى (آنو) وسأله عن سبب فعلته، اجابه: بانه الريح قد اغرقت سفينة التي كان يكسب بها عيشه وأيده الالهان (تموز) و (جيزيدا) فرق قلب (آنو) وقرر ان يعطي طعام الحياة الخالدة ويسقيه مياه الخلود، غير ان (آدابا) امتنع عن الاكل والشراب بحسب نصائح (أيا) فيتعجب (آنو) ويقول (لِمَ لَمْ تمدّ الى الطعام والشراب يداً) فاخبره (آدابا) ولعنه وحرقه واعيد واخفق في نيل الخلود؛ بسبب خضوعه التام لارادة الآلهة[3].

---

[1] جان بور تيور ، بلاد الرافدين الكتابة، العقل، الآلهة، تر: الاب بير ابونا، مر: وليد الجادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص301.

[2] الكسندر هايدل، الخليقة البابلية قصة النشوء والتكوين عند قدماء العراقيين وانعكاسها على العهد القديم، تر: ثامر مهدي، مر: محيي الدين اسماعيل، بيت الحكمة، 2001، ص160.

[3] المصدر نفسه، ص161.

اسطورة جلجامش

تعد ملحمة جلجامش من اشهر المآثر الادبية التي وصلتنا من العراق القديم، لما فيها من محتوى دلالي يرمز الى مسألة الحياة والموت وفكرة الخلود الى العالم الابدي، ولابد من الاشارة الى هذه الملحمة باعتبارها من أهم المآثر الادبية التي انتجها الفكر العراقي القديم وانشغاله بمسألة الخلق والتكوين وفكرة الخلود.

وترجع هذه الاسطورة الى مصادر قديمة، ويرجع زمن تدوين هذه الملحمة الى مطلع الالف الثاني ق.م أي بحلول العهد البابلي القديم والعصر الكيشي (2000-2100 ق.م) لاسيما في حدود (1250) فقد تكونت الملحمة في اثني عشر لوحاً عثر عليها في مكتبة (آشور بانيبال- 668-626 ق.م)[1].

وفي مقدمة الملحمة ذلك اللغز الحياة والموت ومابعد الموت والخلود والبقاء وبين حقيقة الموت البديهية وهي تراجيدية الانسان العامة[2].

تتروي اسطورة جلجامش ومغامراته، يبدأ النص في العمود الاول بالتعريف بـ (جلجامش) الحكيم العارف الذي رأى كل شيء وعرف كل شيء وشيد اسوار اوروك كما ورد في النص الآتي:

((هو الذي رأى كل شيء حتى نهايات الارض

---

[1] طه باقر، ملحمة جلجامش، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص57.

[2] طه باقر، مقدمة في ادب العراق القديم، دار الحرية للطباعة، 1976م، بغداد، ص101.

الذي خبر جميع الامور، وعد الكل...

...سوية...

(الغزير) الحكمة، الذي عرف جميع الامور جلجامش

الذي رأى الاسرار وفتح الخفايا

وحمل معارف ماقبل الطوفان

وسلك طرقاً بعيدة وتعب

فدوّن في لوح حجري (عن) كل تعبهُ

وشيد سور اوروك الخارجي والسياج))[1]

وكان جلجامش بوصفه بالملحمة بشكله الاسطوري إذ ان ثلثيه آله وثلثه الاخر بشري، اساء استعمال القوة التي منحتها اياه الالهة، فهو ظالم ومتغطرس لم يترك ابناً طليقاً لابيهولاعذراء طليقة لامها. شكى الناس من الاله مظالم جلجامش فاستمعت الالهة الى شكواهم وطلبت الالهة في (اورو) وهي من الالهات في العراق القديم ان تخلق له نداً فخلقت، (انكيدو) من الطين وهو من نسل الاله (ننورتا)* على هيأة وشكل الاله (آنو) ووصف (انكيدو) بشعر الذي يغطي جسمه ويأكل النبات ويعيش

(1) سامي سعيدالاحمد ، جلجامش، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص111.

*ننورتا: آله عراقي قديم وهو عدو للاله (انليل) سمي بـ (عاصفة انليل) وكان رب الاخصاب، سيطر على الزرع والفيضانات ورمز له برأس حصان وكذلك بعمود فوق الرأس اسد تو رأس ثور. د.ادزارد وآخرون، قاموس الالهة والاساطير، ص173.

مع دواب البرية وبعد صراع جلجامش وانكيدو اعجب احدهما بالآخر وصارا صديقين حميمين ومضيا معاً في مغامراتهما في رحلة البحث عن الخلود[1].

كما أن الصراع بين الوجودي والكوني اشد واعسر لان المرء آنذاك يواجه معظمه لغز الحياة والموت والوجود والفناء والخلق، إذ يرى في الملحمة ان الصراع يحتدم حتى يجعله محتوماً بين الآلهة القدر والانسان ويولد شيئاً من الخوف يعتري بعض الآلهة خشية ان يصبح الاله انسان، وهذه الفكرة هي تبحث عن حقيقة ازلية ترفض الاستسلام لقوى المادة المتغيرة وعن صياغة الاشكال المركبة التي نتجت من بنية الفكرية للملحمة. وشكلت بموجبها اشكال مركبة في العصر البابلي كما في الاشكال:(19،18،17،16،15،14،13،12).

الاشوريون

شكلت انظمة الفكر الاشوري رافداً ومنهلاً لاحدى حضارات وادي الرافدين، وحضارة الاشوريين تعد تحول في مسيرة الفكر الرافيديني، وهم كانوا اصحاب اكبر امبراطورية واعظمها في البلاد وقد امتدت الى مناطق شاسعة ابان نهاية حكمها وقبل سقوطها، والاشوريون هم اقوام جزرية هاجرت الى بلاد الرافدين نازحة من شبه الجزيرة العربية لتستوطن في المناطق الشمالية في بلاد الرافدين وبعض المناطق المجاورة في سوريا بعد ان

---

[1] المصدر نفسه، ص62.

تنقلت مابين وادي بلاد الشام والعراق ومابين النهرين وصولاً الى تلك المناطق بانهم صوريون[1].

وقسم العصر الاشوري الى حقب زمنية، وبحسب المراحل والحقب السياسية التي ظهرت تبايناً مابين ازدهار وترد، وقد كان التقييم الى:

1. العصر الاشوري القديم: 2000-1500 ق.م
2. العصر الاشوري الوسيط: 1500-911 ق.م
3. العصر الاشوري الحديث: 911-612 ق.م

يوشك العصران الاوليان من ان يمثلا مرحلة انتقالية مابين بروز الشخصية الاشورية ودونها، إذ زامن هذان العصران العصر البابلي القديم، فقد امتازت هذه المرحلة بضمور الشخصية الاشورية وذوبانها داخل الكيانات فقد ظل سعي الاشوريين في هذه المرحلة منصباً على التحول الى الاهتمام باكتشاف مخترعات اسلافهم اللامعين[2].

الا أنَّ شخصية الفن الاشوري بدأت تتبلور، واخذت سماتها الشخصية في العصر الاشوري الحديث، من خلال اسلوب معالجة حركات الاشخاص والاشكال الأخر سواء أكانت نباتية ام حيوانية، فيما يخص تركيبها وان النص النحتي[3].كما في الشكل(20, 21, 22).

---

(1) دانيال كلين ، موسوعة علم الاثار، ت: ليون يوسف، ج1، بغداد، 1990، ص272.

(2) اندرية بارو ، بلاد آشور، ت: عيسى سليمان، طه سليم، دار الحرية للنشر، 1980، ص5.

(3) طارق مظلوم، النحت الآشوري، حضارة العراق، ج4، مجموعة من الباحثين، بغداد، 1985، ص71.

واسلوب هذا العصر يبرز قوة التعبير لدى الفنان فقد اكد النحات على قوة الفرد الاشوري، من خلال تمثيل الاجسام والحركات العنيفة، والتأكيد على ابراز العضلات، في تأكيده على القوة الجسدية المعبّر عنها بالمبالغة في التشريح، والذي لم يكن مقتصراً على الشكل البشري بل تعداه الى الشكل الحيواني، إذ ظهر استعمال الاشكال المركبة الحارسة الكبيرة في مداخل المعابد والقصور.كما في الشكل (23).

كما استعملت الالواح الجدارية الكبيرة ذات الموضوعات المتضمنة سرداً قصصياً وكانت هذه الالواح تسجيلاً تصويرياً لاعمال الملك في الحروب، وتخليد انتصاراته الحربية، كما هو معروف عن الاشوريين بأنهم مقاتلون اشداء ويتميزون بالقوة والبطش، وكانت هذه القسوة ذات اثر عميق على انتاجهم الفني[1].كما في الشكل (24).

ويبدو واضحاً الاهتمام الدنيوي عند صنّاع الاختام الاسطوانية باشكال الحيوانات المتوحشة، والمناظر الطبيعية والقدرة على اضفاء الحيوية على كليهما مما جعلهما يصبحان ملحماً بارزاً في ملامح الفن الاشوري في العصور المتأخرة، ومن ناحية اخرى اخذت تمثل الفن الاشوري المتأخر كميات هائلة من المنحوتات بإذ لم يكن ممكناً ان نناقشه عامة لولا الانسجام الكبير بين الشكل والمضمون[2].كما في الشكل (27,26,25).

---

[1] صبحي الشاروني ، فن النحت في مصر القديمة وبلاد مابين النهرين، ط1، الدار المصرية اللبنانية، 1993، ص197.

[2] ستين لويد، فن الشرق الادنى القديم، تر: محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1988، ص206.

وان الاختام الاسطوانية اخذت منحى خيالي واسطوري ينسجم مع بنية الفكر الاشوري في افراز الاشكال ذات دلالات تنسجم معها في الزمان والمكان نفسهما.

فإنّ معظم مشاهد الاختام الاسطوانية الاشورية تمثل صراعاً اسطورياً بين مجنحين وكائنات اسطورية كاشكال الثور والحصان والتنين المجنحة التي تشبك مع بعضها في مشاهد صراع عنيفة اخرى، تفيض بقوة الحركة وروح الكفاح والحيوية العالية وقوة التعبير، فمثل هذه الموضوعات ترجع باصولهاالاساطير الدين وعقائد عالم مابعد الموت قد وجدت لها مجالاً تصويرياً رحباً على سطوح لاختام في العصر الاشوري[1].

اما موضوعات النحت الجداري اخذت منحى مركب في حيوانية وبنائية الشكل من إذ تداخل الاشكال البشرية والحيوانات والنباتات كما في موضوع الشجرة المقدسة.كما في الشكل (28,29).

والموضوع المتكون من الشجرة المقدسة المتحدة مع شكل الراعي الملكي والحامي للحياة، هو مفهوم سومري لم يختلف في الشرق الادنى ابداً. منذ مطلع الحضارة العظمى لعصر فجر التاريخ في حدود سنة ثلاثة الاف قبل الميلاد، فالراعي الملكي هو الصورة الاسطورية للملك في فجر التاريخ السومري الذي يمثل في الفن شكل يرتدي تنورة مشبكة لايشترك

---

[1] زهير صاحب، حميد نفل، تاريخ الفن في بلاد الرافدين، ص214.

مع النبات كمنبع للحياة فحسب، بل انه يمثل مكانه الشجرة المقدسة ايضاً، لذلك نرى في الطقوس الاشورية الحديثة ان شجرة الحياة تتلقى ذات التقديس كملك نفسه ومع ذلك فان مفهوم ارتباط الملك الوثيق بالحفاظ على الحياة وتجديدها، هو مفهوم سومري ايضاً، ولكن بصياغة جديدة[1].

فإن موضوعات النحت البارز في فنون الاشوريين هو استعمال المركبة وهي مخلوقات مركبة من اشكال بشرية وحيوانية لامثيل لها في الطبيعة او كان للخيال الاسطوري والدراما الدينية دور كبير في ابداع اشكالها واشهرها الثيران والاسود المجنحة الهائلة الحجوم ذات رؤوس بشرية المتوجة بتيجان الالهة ذات القرون وكثر نحتها في هذا العصر واستعملت لداخل القصور والعواصم الاشورية لها خمسة ارجل كمحاولة لخداع المنظور ولزيادة طاقتها الحركية[2].

فكانت الاشكال المركبة تعود الى عوامل بيئية ضاغطة على الفكر الاشوري؛ لتتحول الى اشكال لها علاقة في ذاتية الفرد وانتماءها داخل المجتمع وتمكنه من التكيف مع موضوعات لها علاقة بموضوعة الحرب والفتوحات العسكرية وبناء القصور، وان اكثر اعمال ومواضيع النحت

---

[1] انطوان مورتكارت ، الفن في العراق القديم،مصدر سابق، ص377.

[2] زهير صاحب، حميد نفل، تاريخ الفن في بلاد الرافدين،مصدر سابق، ص195.

الاشوري لم تكن مكرسة الى اداء وظيفة دينية او سحرية بل كانت مجرد تسجيل احداث دنيوية باسلوب دافعي ولاشكال تتحرك داخل النص بفعل القوة التعبيرية للفنان الاشوري.كما في الاشكال (34,33,32,31,30).

مرجعيات ودوافع الاشكال المركبة

الاشكال المركبة

اشكال تتألف من اختلاف وجودها الفيزيائي والعضوي فتكون على اشكال مزدوجة نباتية وانسانية وحيوانية، وهي اشكال هجينة متصلة في نسق واحد داخل بنية النص الفني، ونجد نماذج هذه الاشكال في فن العراق القديم والفن الفرعوني وكذلك الاغريقي، ودلالة هذه الاشكال مبنية على قيمة الجزء المركب، أي ان الاشياء المركبة الثانوية تكون لها قيمة مكانية ودلالالية للتعبير عن فكرة في النص بقيمة الشكل الاصلي نفسه.

وان اغراض تكوين ومرجعيات هذه الاشكال رغبة في تأدية خدمة دينية او اسطورية او اجتماعية او سياسية.

وان الوعي الديني في الحضارة الانسانية، يعني هذا انتقالة فكرية توضع في رصيد (المنطقي) والتي ستتبلور وحينها الى منظومة الاحكام التعبدية، ثم انه الارتباط الاول نشأ مابين الانسان والقوى التي كان لها تأثيرُها (الحسي-الغيبي) عليه، وربما يعني هذا الارتباط مع هذه القوة المتصرفة، فعل الضرورة التي تلازم الوعي المتخصص (بالجمالي) بمعنى ان مرحلة الحس استلزمت بالضرورة وجود وعي جمالي ومرحلة الاعتقاد (او العقل) استلزمت الضرورة وجود الوعي الديني[1].

---

[1] احمد جمعة، الوعي الجمالي، دراسة في التطبيقات الشكلية المصرية، ار الاصدقاء، بغداد، ط1، 2009، ص55.

وفي الخطابات التشكيلية السومرية، يمثل المرء فكـرة اكثـر تجـدداً عـن الدين وعن لافن، وتحضى هذه الفكرة بفائدتها شـريطة ان نسـتخلص مـن الحـوادث فعـلاً، لا ان تفـرض عليهـا مـن خارجهـا، ذلـك ان الكهنـة السومريين لايريدون ان يعرفـوا سـوى افكـارهم او حدوسـهم عـن المثـل الاعلى الفني والديني، ويزعمون تعميمه حتى درجة المطلق، وهذا مايـدعي الجميل بذاته او (الـدين) وعنـدما يـراد ارجـاع الفـن او التمثيـل الفـني او الجميل الى مبدأ وحيد، فهذا المبدأ هو الدين[1].

ونجد ذلك في الاختام الاسطوانية السومرية الاشـكال المركبـة تتوحـد مع فكرة الدين وتكون الافكار في المجتمع السومري باعتبارها ضاغطة علـى الفرد، فكان الفرد يعبر عن الدين بالوعي او اللاوعـي مـن خـلال شـعوره الجمعي.

اما اذا انتقلنا الى الفن الاكدي لتعـبر عـن فكـرة الـدين فقـد حـرص الفنان الاكدي على تقـديم فكـرة الـدين وعنيـت الفنـون الدقيقـة وحـدها بفكرة (الدين) فقد كان فن النحت مقصوراً على تماثيل العابدين فلم يـترك لنا غير تمثال الالهة هي الربة (انانا) وثمـة اختـام كـبيرة اسـطوانية ومنسـقة يمثـل صـور الالهـة في وضـعيات اشـبه بوضـعيات البشـر تفـيض بالحركـة

[1] زهير صاحب، التماثيل السومرية، المرجع والتواصل، مجلة الجندول، العدد 15-16، الديوانية، ص55.

والنشاط وهي لاشك تدلنا على انه كانت ثمة قواعد موسومة في تصوير الالهة[1].

اما في [illegible] البابلية سار الفن على خطى السو[illegible] الا ان الفكر الديني بقي هو المسير للاعمال الفنية في هذا العص[illegible] هذا على الاعمال النحتية والرسومات الجدارية.

امـا الـدافع لبنـاء الشـكل المركـب هـو الـدافع الاسـطوري [illegible] الاسطورة لعبت دوراً كبيراً في سمات تفكير الانسان. فالاسطورة ووفقاً لثقافة وعقائد المجتمع تتشكل فلكل مجتمع اساطيره الخاصة به. فالفكر الاول الذي نشأت منه الاسطورة كان ذا اهمية في دراسة الفكر الانساني؛ لان الاسطورة في اولى المحاولات في تاريخ الفكر الانساني لوضع مفاهيم فلسفية تهدف الى وضع حلول لاسرار الطبيعة وظواهرها بقوى غيبية بعيدة تسيطر عليه ولاتتحكم فيه، فالاسطورة وسيلة لمحاولة الانسان في ان يضيف على تجاربه طابعاً فكرياً لهذا يمكن ان تعد الاسطورة اخراجاً لدوافع داخلية في شكل موضوعي[2].

ويزعم بعض الباحثين ان الفكر الاسطوري بعيد عن روح الجدل فالاسطو[illegible] الجد[illegible] وهي ترى الانسان باعتباره مجرد جزء من النسق الطبيعي، ولا استقلال له بدونه ومن هنا تنتفي علاقة الجدل بينه

---

[1] ثروت عكاشة ، الفن العراقي القديم،مصدر سابق، ص276.

[2] نبيلة ابراهيم، الإسطورة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1976، ص11.

وبين الطبيعة كما يرى هؤلاء الاسطورة، من خلال ما تتسم به من قدسية مطلقة نجدها تميل الى القطيعة فالحقائق الاسطورية تشكل مجموعة من المعتقدات الجازمة لاتقبل جدلاً او نقاشاً وعالم الاسطورة، اقرب الى المحرمات بينما يدعي البعض الاخر ارتباط الوعي الاسطوري بشكل ما بالتفكير الجدلي[1].

اما البعد الثالث لصياغة الاشكال المركبة في الفن العراقي القيم هي الاوضاع او النظم الاجتماعية التي كانت مهيمنة على الانسان العراقي القديم وان الانسان العراقي صنع معبوداته التي كانت بالاساس تجسد لقوى والمظاهر المؤثرة في خصوبة الارض والحيوان نتيجة تأثيره بالبيئة واعتماده على الارض بصورة رئيسة مجسدات على هيأة آلهة تمثل الارض والخصب والقوى المؤثرة في الطبيعة، التي كانت لها الاثر الاقوى على حياته، وهكذا فسرت التماثيل الطينية المكتشفة في المواقع القديمة والتي تمثل الالهة الام (الماجنامايتر) وتعبر عن افكار سحرية خاصة بالخصوبة، والتكاثر وتعبر عن أفكار سحرية خاصة بالخصوبة وتعبير العلاقة بين الفرد والقوى الطبيعية علاقة لاتنفصل إذ ان الفنان العراقي القديم يعبر عن افكار عصره باعمال تشكيلية بديعة[2].

---

(1) محمود عزيزكارم ، اساطير التوراة الكبرى،مصدر سابق، ص16.

(2) عامر سليمان، العراق في التاريخ القديم، موجز التاريخ الحضاري، دار الكتب للطباعة والنشر، 1993، ص114.

وبسبب هذا الدور الفاعل لعامل المجتمع والبيئة في بنائية ما ظهر من الاشكال المركبة وبسبب الاختلافات الجغرافية وفيضانات نهري دجلة والفرات، وكذلك فكر الاسطورة (عشتار) و (مأساة تموز) والتي تموت بالصيف وتحيا وتولد كل ربيع، كل هذه كانت محركات للمفكر او الفنان العراقي.

وادى اتساع المدن السومرية وزيادة سكانها وتعدد فعالياتها، الاجتماعية، وتعقد تركيبه لنظم الاجتماعية الى ضرورة وجود السلطة المركزية التي تنظمه، وازاء هذا الاندفاع الذي لايقاوم بتفضيل العمل الاجتماعي إذ تكون العواطف المشتركة عامل التوحيد، فكان على الفنان ذلك المبدع الاول، ان يحمل مكونات المجتمع بداخله وفي وعيه وادراكه ويكون مشبعاً بروحيتها وتبادل معها التأثر والتأثير بطريقة ديناميكية فعالة فهذا التعبير عن النفس الذي يجد تجلية في اعمال التشكيل هو بمثابة دليل او رجع تسترشد به الجماعة او يصبح في النهاية حصيلة فكر حضاري اجتماعي[1].

اما البعد الرابع للاشكال المركبة في الفن العراقي القديم فهي الاشكال التي تظهر فيها المشاهد السياسية والحربية والفتوحات العسكرية.

فالسياسة بيد القوة والسلطة الدينية بيدها الجماهير ولذلك فان الحكم في العراق خلال الالف الثالث ق.م عبارة عن مزيج متجانس من

[1] زهير صاحب، الفنون السومرية،مصدر سابق، ص126-127.

كلا السلطتين وهذا التنافس مابين السلطتين كان مردودا على حضارة العراق القديم إذ انها شهدت ميلاد فروع العلم وترعرعت فيها كل انواع الفنون، وفي العصر الاكدي كان الحكم سياسياً صرفاً[1].

وبعد عهد الدولة الاكدية اصبحت السياسة التقليدية التي سار عليها الملوك والحكام سواء في عهد السيطرة السومرية زمن سلالة اور الثالثة او في العهد البابلي القديم تهدف الى توسيع سيطرة الدولة ومد نفوذها الى الاقاليم المجاورة والهيمنة على الطرق والمواصلات وفي العهود الاشورية التالية والعهد البابلي الحديث زادت الحروب وشملت معظم الجبهات وتركزت الرغبة في تأسيس امبراطوريات واسعة تشمل معظم انحاء الشرق الادنى القديم، لذلك طغت على مجمل الاعمال التشكيلية صفة السياسة وعلى الاشوريين بالاخص[2].

2- الاشكال المركبة في الفن الاسلامي

ان العقيدة الاسلامية في اساسها بنيت على التفكير المجرد مستندة الى المثال المطلق هو الله عز وجل، مما انعكس ذلك على بنية الاشكال في الفنون الاسلامية كافة واذا كان لاية حضارة منهجاً فكراً وتطبيقاً، فلأن

[1] فوزي رشيد، السياسة والدين في العراق القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983، ص55.

[2] فاضل عبد الواحد، عامر سليمان، عادات وتقاليد قوى الشعوب القديمة 1979، ص121.

الشكل فيما يمثل مظهر الفكر الدال على طبيعة النظرة الفكرية والروحية والعقائدية.

فلقد استندت الاشكال المركبة في الفنون الاسلامية الى ما ظهر تجسيده باعمال الفن بهذا الاتجاه في الحضارات التي سبقت الاسلام فهي امتداد لهذه الحضارات السابقة للاسلام في الامكنة التي ظهرت فيها وهي هنا تأتي بحلّة جديدة لتصور ربما مخلوقات محببة لدى المسلم مثل الملائكة غير موجودة في العالم الحسي، لذلك اتخذت اشكالاً رمزية كما تخيلها الفنان المسلم وكما صورتها القصص، كقصص كليلة ودمنة وغيرها من القصص الرمزية.

وان الاشكال المركبة في الفنون الاسلامية تتفق مع مفاهيم والعقيدة الدينية الاسلامية بان صورة الشكل المركب مأخوذة من رواية او اعتقاد ماثل جرى فيه التصوير في حالة عينية واردة وليست خيالية ولايخرج مفهومه الرمزي والدلالي فيها عن احترام الطقوس الدينية والتقاليد كما ورد في تصوير البراق وهي ليست غاية عند المسلمين اكثر مما هو هدف نحو تمجيد ماتمثله هذه الصور من ايمان بالله الواحدعز وجل[1].ويصور الفنان المسلم الشكل المركب في سبيل بيئته الاجتماعية (المحلية) يستقي من التقاليد والموروثات الشعبية صوراً عن الاشكال يرها اصلاً، بل قائمة على تصوير

[1]اكرم قانصو، التصوير الشعبي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 1995، ص117.

الملائكة، فظهرت الاشكال من واقعتها على بدأ التحوير والاختزال والتجريد الصفة التي مثلت القاسم المشترك في الفن الاسلامي والذي هو الاخر ينهل في الجذور الرافيدينة القديمة مما يصبغه بطابع متفرد واصيل في الوقت نفسه فالتصوير الاسلامي لتوثيق الوجود ومن خلال تصوره للكون يحكي عن الموجودات(الكائنة والكامنة) ليرسمه في لانهائية وفي ديمومة وفي انسيابية عبر الزمان ليكون فناً خالداً، والفن الخالد لاتمثله الجزئيات المتغيرة انما تمثله كليات الحركة والصيرورة الدائمة في خلال السيال المتدفق بالحركة[1]كما في الشكل(35).

اما الدافع او الباعث على التحوير فلم يكن عجز الفنان عن محاكاة الواقع، بل كان يرجع الى الشعور بتفاهة الوجود الارضي، والانشغال المستمر بالوجود الازلي، فالفنان لايعير الوجوه والاشكال اهتماماً كبيراً في رسمه، فهو يصورها بكثير من التبسيط والبدائية دون ان يسعى الى اضافة الوسائل الى التقرب هذه الاشياء والوجوه في حقيقتها فتجعلها في الصورة الثابتة وفي تمثال، ذات استمرار في ادراك الانسان لنفسه، مما يدفعه الى تقديسها فأنه مبدأ البحث عن عالم متخيل غير واقعي فقد دفع الفنان عند التصوير ليس الى التبسيط فحسب، بل والى اظهار الانسان مختلطاً بالحيوان، ورمز الى ذلك العصفور ذو الرأس الادمي او الحيوان المختلط بالنبات[2].

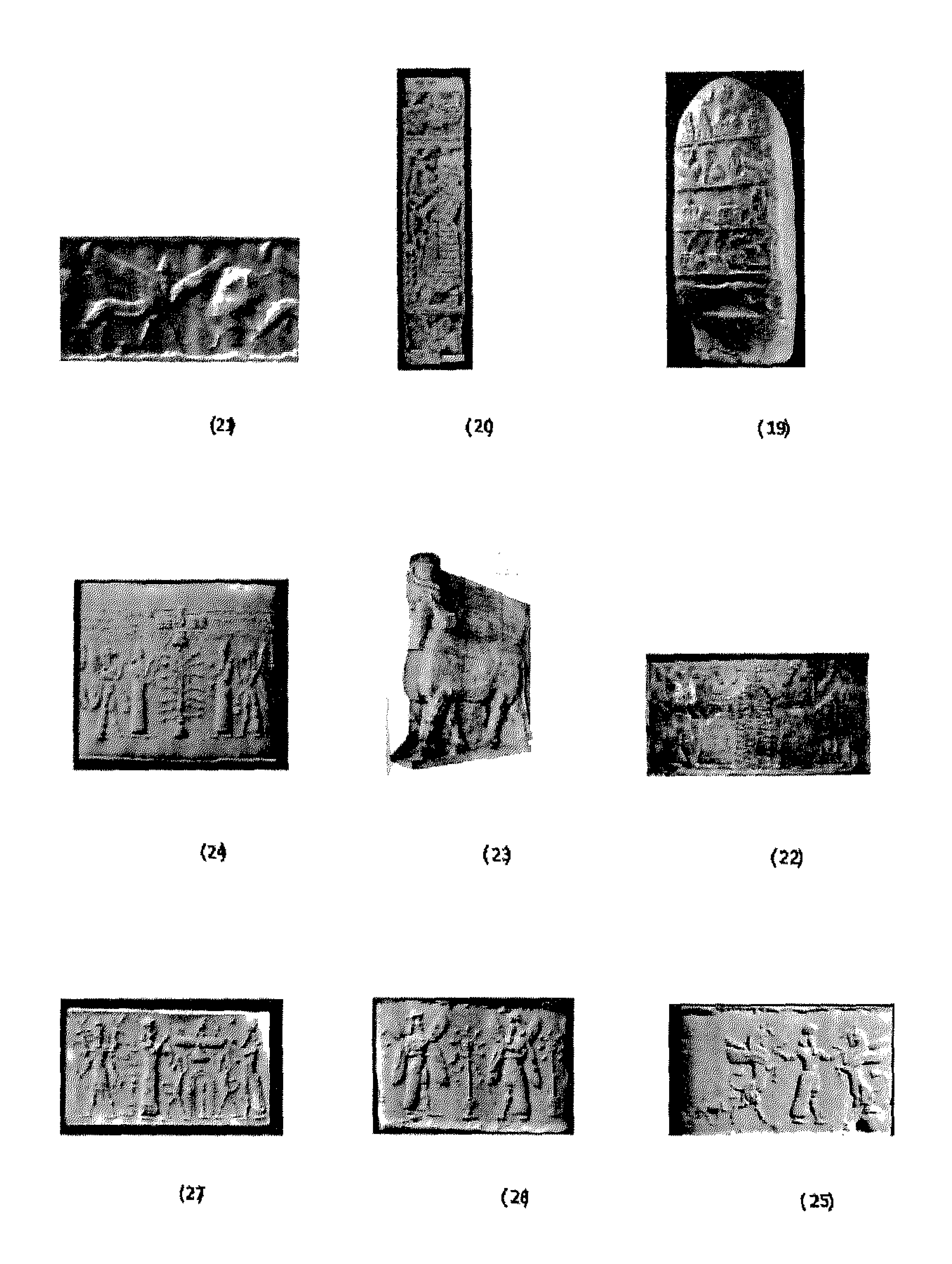
---

[1] مصطفى عبدة، المدخل الى الفلسفة والجمال، مكتبة المدبولي، القاهرة، 1999، ط2، ص133.

[2] عفيف بهنسي، جماليات الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ص64.

وتمثل هذه اللوحة المركبة انموذجاً لخيال حر آخاذ أتسم بـه الواسـطي وهي رسمت بطريقة زخرفية محورة تماماً ، فأنه ادخل فيهـا طـائراً عجيبـاً ذا عرف ذهبي يشاهد على غصن عن الجهة اليمنى فهو يشبه رليفـات العـراق القديم.

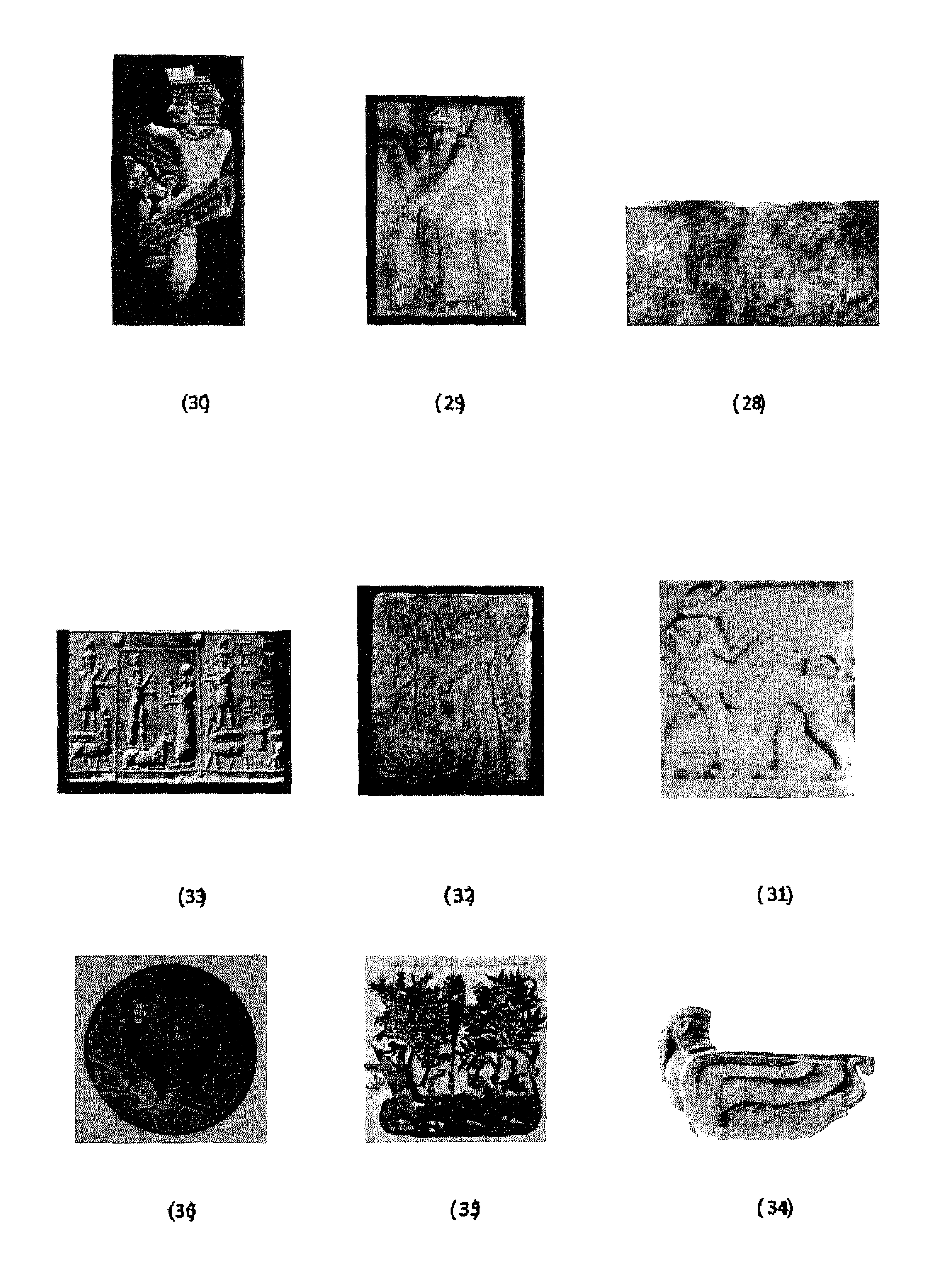
فالتغريب والتحوير والتبسيط ظهـر في رسـومات الواسـطي بواسـطة رؤية الفنان الذاتية وكذلك الفكر المـؤثر علـى رؤيـة الفنـان ايضـاً، والبنـاء التكويني لاعمال الواسطي ليشمل على مبـدأ مـلء الفضـاء وهـو اسـلوب اسلامي معروف ماعدا فضاء بسيط عامل ضمن التكوين وهـو مـن النـوع المفتوحكما في الشكل(36).



(19) (20) (21)

(22) (23) (24)

(25) (26) (27)



(28) (29) (30)

(31) (32) (33)

(34) (35) (36)

المبحث الثاني

1- الاشكال المركبة في فنون العصور الوسطى

ثمة تحولات فكرية واجتماعية حصلت في بنية الفكر الاوربي، عقب غياب الطور الاغريقي واليوناني ومن ثم القى بظلاله على ساحة الفن فقد بدأت مرحلة يطلق عليها المؤرخون بـ (القرون الوسطى) والبعض يرى انها بدأت في القرن الرابع قبل الميلاد.

فبمجيء السيد المسيح (ع) وسيادة الفكر اللاهوتي ومن ثم ظهور مفكرين يدينون بالدين المسيحي امثال افلوطينواوغسطين وتوما الاكويني بدأت مرحلة من الفن المتسم بالنزعة الرمزية ومن ثم ظهرت فكرة المخلوقات المركبة والتي تمثلت بالمخلوقات الاربعة (رأس الاسد يرمز للقديس مرقس ورأس العجل يرمز للقديس لوقا ورأس النمر يرمز للقديس يوحنا، ووجه الانسان يرمز للقديس متي ومن ثم تصوير الملائكة بوضعية رمزية.

وهكذا بدأت مرحلة جديدة من الفن تعتمد على تجسيد المواضيع الكنسية وباسلوب رمزي وحينما نغادر الفن القبطي يطالعنا الفن البيزنطي بخطاب واقعي الى حد ما الى جانب الخطاب الروحي المتمثل بمعجزات السيد المسيح والجسد على جدران الكنائس والاديرة.

ثم عودة الفن الاوربي الى الفنون الرومانية القديمة ويظهر ذلك من خلال الفن الرومانسكي وهو ما ازدادت به جدران كنائس (سان سافان ومونتورا وغيرها). كما في الشكل (1، 2، 3)

واذا غادرنا الفن الرومانسكي يطالعنا الفن القوطي لينتهي بنا المطاف عند فن عصر النهضة الذي مهد له جيوتو (1266-1336).

2- الاشكال المركبة فنون عصر النهضة

يبدأ عصر النهضة من المدة (1300-1550) وهو العصر الذي تحول فيه الفنان عن دور الرمزية الميتافيزيقية الى تصوير العالم التجريبي بطريقة اكثر وعياً.

واحياء الجمال الكامن في المنحوتات الروحانية القديمة، كانت هناك اصوات رهبان الفرانسسكان تنتشر بين الفلاحين البسطاء والحقائق البسيطة التي يرددها (فرنسيس الاسيزي) عن مذهبه في وحدة الوجود، أي وحدة الله والكائنات، بدلاً من ثنائية العصور الوسطى القائمة على التناقض بين الجسد والروح، وعلى التفاؤل والبهجة، بدلاً من الوعيد المنذر والتخويف بنار الجحيم، وعن التواضع والبساطة والاخلاص، بل والاخاء بين النساء والحيوان والطبيعة[1].

---

[1] محسن محمدعطية: الفن والجمال في عصر النهضة، عالم الكتب، القاهرة، 2002، ص42.

وامتاز عصر النهضة بالثورة على المفاهيم التقليدية، بما فيها من الثوابت الكنسية في تصور الظاهر والباطن، وبما يحرر الشكل من تبعية الرؤية الكنسية وتحقق ذلك بالرجوع الى الثقافة الاغريقية، وهو يتضح في صلة الشكل المعماري النهضوي بالتراث الكلاسيكي الفيثاغوري والنظرة الافلاطونية، فقد اصبح الفنان يولي اهمية للنسب الهندسية بين مختلف اجزاء الشكل[1]. فنكاد حينما نتأمل تلك المواضيع النهضوية ان نتذكر مقولة افلاطون في ان كله ينظوي على الاشكال الهندسية (الاسطوانة والكرة والمخروط) وان الفن نشاطاً انسانياً من الانشطة العديدة التي يمارسها الانسان إذ فقد الرمزية الميتافيزيقية، واقتصر هدف الفنان على طريقة كانت تزداد وضوحاً ووعياً بالتدريج على تصوير العالم التجريبي، فكلما ازداد المجتمع والحياة الاقتصادية تحرراً من القيود وتعاليم الكنسية ازدادت حرية الفن في التحول الى بحث الواقع المباشر[2].

اما مقومات هذه الروح فهي حركة الاصلاح التي عملت على تأكيد الذاتية الفردية على اعلى مستوى الا وهو تأكيد الذات امام المطلق (الله والكتاب المقدس والكنيسة، اذا بموجب هذه الحركة اصبح من حق كل فرد ان يقرأ الكتاب المقدس في لغته الدارجة وان يتعامل مع النص الديني

---

[1] برانداند رسل: حكمة الغرب، تر: فؤاد زكريا، مطابع الرسالة، الكويت، 1983، ص46.

[2] ارنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: فؤاد زكريا، مر: احمد خاكي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ص306..

بفكرة تعاملاً مباشراً حراً بعيداً عن وصايا رجال الدين على الفكر او قد ترتب هذه الحركة نمو مطرد بالاحساس بالذاتية، كان سبباً في احياء فكرة المدينة المستقلة والقومية وانتقال الحكم من ايادي الملوك الى الديمقراطيين والتجار وكذلك اصبحت الثقافة حرة لصلتها بالتجار وازدهرت الطبقة البرجوازية، كل هذه المقومات تعد موجهات رئيسة على الفكر والثقافة في عصر النهضة وبذلك تغيرت نظرة الفنان حول المواضيع الكنسية والقديسين واصبحت تجارية ذاتية تعبر عن روح الفنان[1].

وفي عصر النهضة (القرن الخامس عشر) هبط خط الارض في رسم اللوحات ليقترب من صور الواقع، وبذلك رسخت العناصر مجسمة، وفي هيأة فضائية، واكتسبت خط الارض اهميته في التكوين، وكذلك بالنسبة للتعبير، وبالرغم من رسوخ القوانين الطبيعية وفي ذات الانسان، الا ان الصور الطبيعية تتولد في احساسه وعقله او تكاد تصبح محسوسة ومرئية ويعبر عنها بحلول تشكيلية تتميز بتكويناتها بينها وبين اهتماماته الفكرية والعملية او اثناء ممارسة النشاط الابداعي تتجسد في مخيلة الفنان تصورات معينة ولذلك يعتبر ظهور هيئات الكائنات التوليفية في اعمال الفن، التي جمعت بين الاشكال الانسانية والحيوانية والنباتية والهندسية، وهناك

---

[1] وفاء محمد ابراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة الغريب، مصر، ب ت، ص45-46.

القنطورات وهي كائنات خيالية، نصفها العلوي رجل والسفلي فرس، ام الساتير فنصفها العلوي انسان والسفلي ماعز ويمثل العنقاء كان نصف نسر والنصف الاخر اسد[1]. كما في الشكل (4).

اما التصوير في عصر النهضة فقد تميز في اعمال بيرو ديللافرنشيسكا (1410-1492) واتسمت اعمال التصوير بالهدوء، وكذلك الفنان بوتشيللي (1430-1516) الذي اشتهر بصورة الاسطورة مثل ميلاد فينوس التي رسمها بالوان التجرا على القماش، وفي القرن السادس عشر ظهر في عصر النهضة الايطالية ليوناةدو دافنشي-ورفائل-ومايكل انجلو في وسط ايطاليا، وفي البندقية ظهر جيورجيوني 1478-وتنتوريتو، 1518-1549 وتتسيانو 1489-1576[2].

ويعد الرسام ايرونيموس بوش (1450-1516) احد اكثر الرسامين الذي تمتاز لوحاته باحتواءها على الاشكال المركبة التي تحمل دلالات خيالية واسطورية وتدور حول الشياطين وقصص الانس والجن[3]. كما في الشكل (5)

---

[1] محسن محمد عطية: الفن والجمال في عصر النهضة، عالم الكتب، القاهرة، 2002، ص42.

[2] زغابي الزغابي، الفنون عبر العصور، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1999، ص552.

[3]ينظر: (بيتر ولينداموري، فن عصر النهضة، تر: فخري خليل، مر: د.سلمان الواسطي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، 2003، ص181.

ومن الفلسفات المؤثرة في عصر النهضة هي فلسفة توما الاكويني حين يقول: ((للجمال ثلاث متطلبات، الاول نوع من الكلية الى الكمال، لان كل ماهو غير كامل، حتى الان قبيح لذلك تدعى الاشياء الزاهية التلوين جميلة)). لقد اعتمدت هذه النظرية من قبل التيارات الكلاسيكية في عصر النهضة وفي الحقيقة، حازت على تعبيرها الاكمل في فن القرن السادس عشر، لكن هذه ليست بنظرية الجمال التي قدمها افلاطون في محاورة (فيليبوس) ان افلاطون لم يسلم نفسه الى أي شيء محدد بهذا الشكل الى أي شكل رياضي وعقلاني بهذا الشكل، انه يقول: ((لست اعني الجمال الاشكال ماسيتوقعه معظم الناس، مثل جمال المخلوقات الحية او الصور)). وفي هذه العبارة يبن نظرية المحاكاة في الجمال[1].

3- الاشكال المركبة في العصرالاوربي الحديث

وفي حدود موضوعة الاشكال المركبة وجدنا بعد الدراسة والتقصي ان هناك مدارس فنية اوربية حديثة ظهرت فيها هذه النزعة المركبة اما باقي المدارس التي لم تظهر فيها اشكالاً مركبة فقد تم استبعادها، وقدأنطلقنا من:

---

[1] هربرت ريد: حاضر الفن، تر: سمير علي، دار الشؤون الثقافية للنشر، بغداد، 1983، 69-70.

التكعيبية

وهي حركة فنية اطلقها الناقد (لويس فوكسيل) في نقده لمعرض اقامه الفنانان (جورج براك) و (بابلو بيكاسو) عام 1908 فكتب (ان براك اساء الى الشكل العام، ورسب كل شيء الى تكعيبات. فان تلك اللوحات لم تكن اشكالاً مكعبة مقصودة، بقدر ماكانت رؤية اشكالاً جديدة وتعبيراً مبتكراً عن الموضوعات[1]. كما في الشكل (6).

ومن البدايات الاولى للتكعيبية تمثلت في البحث عن نماذج تشكيلية جديدة او في التخلي عن مفاهيم التقليدية للتصوير، وان تكن هذه النماذج مستمدة من الطبيعة، الا انها تتخطاها، ولاتشكل تقليداً لها او محاكاة فاستخدام وسائل تشكيلية قائمة على الخطوط المتداخلة والمتراكبة والسطوح المتقالبة والمركبة، وقد اسهم في ادراك العلاقة المتبادلة بين الاشياء من دون الاستعانة بأي منهجية تصويرية تقليدية[2].

واذا كان (ماتيس) قد اضفى على الشكل بساطة في التركيب، فقد بدأ (بيكاسو) من ان قدم لوحته (انساتافينون) 1907 مكتشفاً لاسلوب جديد في بناء الشكل القائم على اصول هندسية تركيبة، تنتفي منه الملامح الاولى للمؤثرات الطبيعية والواقعية، متحولة الى عناصر شكلية خاصة في

[1] عباس الصراف: افاق النقد التشكيلي، دار الرشيد، بغداد، 1979، ص146.

[2] محمود امهز: التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للنشر، بيروت، 1995، ط8، ص155.

بناء عام محكم، لايخلو من التعبير ولكنه تعبير يتأتى عن حوار العناصر داخل التكوين بتداخلاتها وتراكيبها وتحولها في النهاية الى حالة صاخبة من التفاصيل التي تبدو كما لو كانت مشدودة في ترابط ببعضها باحكام هندسية[1].

ادخل الرسامون التكعيبيون، ولاسيّما (خوان غريس) في لوحاتهم (قوافي) حددها كونوايلر على انها (تكرار شكلين) يحتفظ كل منهما بهويته الخاصة، وهي طريقة التقطيع، الايقاع المتناغم، ورمى غيس في هذا الى استعارات تشكيلية توضح للمشاهد قرابات خفيّة، في اظهار التشابه بين شيئين مختلفين ظاهراً ويكون شكلان مختلفا المقياس، يتكرران كما في قافيتا قصيدة وكثرت هذه الاستعارات عام 1620 بين اغراض بسيطة (اوراق، زجاج،...) وتطورت وراحت الصور تتقارب بين اشياء غير متشابهة ولا متقاربة في قوافٍ جديدة ومبتكرة[2].

لقد مرت الحركة التكعيبية في مراحل، اولها: المرحلة التحليلية ويعيد تجميعها الفنان الى تضليع الجسم الى مكعبات صغيرة ويعيد تجميعها في بناء جديد، وقد اشتمل هذا الاتجاه الموضوعات جميعها التي عالجها الفنان سواء أكانت اشكالاً ادمية ام طبيعية صامتة، وقد اغفل التكعيبيون معظم الالوان واقتصروا على استعمال اللونين البني والرمادي، ثم جاءت المرحلة

---

[1] خليل محمدالكوفحي: مهارات في الفنون التشكيلية، جدار للنشر والتوزيع، عمان، 2008، ص232-233.

[2] فاروق بسيوني: قراءة اللوحة في الفن الحديث، دار الشروق، القاهرة، 1995، ص19-20.

التركيبية بعد ان وصلت المرحلة الاولى الى غايتها واستنفذت اغراضها، فعاد الفنان مرة اخرى الى الشكل الطبيعي ليختار منه جزءاً ليرسمه طبيعياً دقيقاً ليكون محوراً تدور حوله تكوينات الصورة جميعها ذات السطوح الهندسية[1].

وتتخذ الاشياء والاشكال في رسوم سيزان شكلاً ((محرفاً)) وغير منظوري نتيجة لتعدد المدارك الحسية في نقاط نظر منفصلة ثم تتراكم ويعبر عنها بشكل مركب، وقد كان لابد ان تؤدي هذه العملية الى التأكيد على خصائص الشكل بدلاً من التركيز على خصائص التركيب واللون مع ان سيزان استعمل إذما كان ذلك ضرورياً تضادات لونية من اجل ان يشكل وفقاً للنموذج الاحجام الناتجة عن عملية تعدد المدركات الحسية هذه وقد نظم سيزان ايضاً في مناهجه التركيبية اشكاله على وفق مساحات منفصلة تماثل حدود المدى البصري للانسان وتحادي بضمن هذه المساحات في (التحريف) الاشياء بهدف تحقيق التضاد في الشكل لكي تلتقي على سبيل المثال الخطوط مع بعضها في الزوايا الصحيحة[2]. كما في الشكل (7).

وان فن سيزان كان محاولة جدية عظيمة لفحص العالم الخارجي بدون تدخل العقل والاحساس او برفض طرائق الانطباعيين التي تفحص بسطحية الاشياء نابذة التعرض لجوهرها وكينونتها غير المتغيرة، ان سيزان

---

[1] موريس سيرولا، الفن التكعيبي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1983، ص23.

[2] ادوارد فراي، التكعيبية، تر: هادي الطائي، دار المأمون، بغداد، 1990، ص63.

ذات الميول الكلاسيكية قد هدف الى خلق اسلوب ينحو في الجوهر صوب الاهتمام بطبيعة الاشياء وليس عن طريق العتماد على التحسس الذاتي الفردي وهذا الاسلوب سمح لسيزانبهرمنة العالم الخارجي باشكال هندسية متداخلة ومركبة معينة[1].

وان التكعيبية كحركة فنية لاتشبه الوحوشية التي تعتمد على علاقة اللون بشكل لتكون البناء الفني وانما تنتج عن انتظام طبيعي وهندسي يتحلل ثم يعاد تركيبه بسطوح واجسام[2].

واشار جان كري (1887-1927) مرة الى فنه باعتباره فناً استقرائياً وتركيبياً فقال انه اسلوب يكون التجريد متماسكاً وهو يؤكد سيطرته على اسلوب التركيب من خلال التلصيق والتكنيك واكساء سطوح الصورة بمواد تقلد الحبيبات الخشبية وورق الحائط والرسائل المطبوعة[3].

وتتجسد الطبيعة التركيبية للاستيعاب الجمالي للعالم اولاً واخيراً في الحقيقة ان العمليات التي تجري في الواقع ووجود الانسان الاجتماعي، والحياة الروحية لاتشخص عبر الوصف الثابت لخصائصها، وانما نوعاً ما،

---

[1] عدنان المبارك ، الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث، على ضوء نظرية هربرت ريد، وزارة الاعلام العراقية، 1973، ص30-31.

[2] جون كاولولوي، اصول الفن الحديث، ، تر:لمعان البكرة، مطابع ثنيان، بغداد، ب ت، ص42.

[3] جون كاولولوي :اصول الفن الحديث ،مصدر سابق نفسه ص42.

من خلال اختيار مجموعة مؤلفة من اجزاء متناسقة من الخصائص والصفات التي تكشف في جوانب معينة اشياء ما، في هذه الظواهر، وهذه المجموعة للخصائص غالباً ماتكون متناقضة تماماً، وهذا صحيح ايضاً فيما يتعلق اكثر من التمثيل للعواطف الانسانية، وخلق بيئة موضوعية وذات مغزى جمالياً، وتشمل خصيصة الطريقة التركيبية للاستيعاب الجمالي للواقع ايضاً المفاهيم المختلفة بما في ذلك الافكار الخيالية او اللاواقعية[1].

وفي المرحلة التكعيبية التركيبية التي تشمل قصاصات من الورق والقماش واداخال تراكيب جديدة على سطح الورقة من الجانب التقني انتج ذلك التركيب زاوية الرؤية واقواس تسود منطق رسم لجسم، بطريقة تغذي عقل المشاهد بالبحث عما يجمع الصورة ذلك الجسم في هيئة متوحدة مع تكوين العمل الفني ككل[2].

وانتشرت هذه الطريقة المركبة التي اوجدها براك وبيكاسو عامي 1911، 1912 وقدمت عن طريق صور مرسومة بحروف زيتية او ملصق عليها ورق صحف وورق حائط او محاكاة عليها حباب نشارة الخشب[3].

[1]ميخائيل، وفسيانيكوف، ميخائيل خرابشنكوا، جماليات الصورة الفنية، ، ت: رضا الظاهر، دار الهمداني للطباعة، عدن، 1984، ص42.

[2]محسن محمد عطية، اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، عالم الكتب، القاهرة، 2005، ص44.

[3]جونكاولولوي ،اصول الفن الحديث،مصدر سابق، ص21.

وانجز بيكاسو خلال الحرب اعمالاً هي من الاكثر جرأة والاكثر تخيلاً شفي التكعيبية التركيبية او التأليفية، فقد حاول الابتعاد عن التكعيبية متبعاً، منذ 1915، اسلوباً ذا طابع كلاسيكي لايخلو ابداً من القوة التعبيرية، وفي الحالات الأخر، عمد الفنان، الى الجمع في العمل الواحد بين هذا الاسلوب الكلاسيكي وبين الاشكال التكعيبية فقد اكتسبت اعماله نوعاً من الاستقلالية ازاء الاسلوب، ولم يتوقف عند اشكال محددة،ولعل اهم اعماله المتمثلة لما توصلت اليه التكعيبية التأليفية وهي ثلاث نساء حول النبع والموسيقيون الثلاثة[1]. كما في الاشكال (8، 9).

المستقبلية

حركة فنية جاءت رداً على التكعيبية والثبات إذ رأى اصحاب المستقبلية تحول الشكل الفني الى الحركة مع الزمن ومع تكنولوجيا العصر.

إذ انشغلت التكعيبية بعمليات تحليلية تركيبية في بناء اللوحة في باريس فقد تزامنت معها موجة شديدة وموازية لها في روما مستفيدة من التكعيبية ولكنها تؤكد على الحركة اذ تبلورت هذه الفكرة وتطورت على ايادي فناني المستقبلية ((فاصحاب هذه النزعة عبروا عن مضمونها في البيان الصادر في (1) شباط 1911، وهو يعبر عن الحركة الكونية في صيرورتها، وتبرز هذه الحركة متمثلة في الخطوط والمساحات والالوان

[1] محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة،مصدر سابق، ص164.

وتستقي جذورها من النظرية النسبية التي كشفت عن البعد الزمني الذي يعلن عن الحركة والطاقة الحيوية وتظهر الاستجابة في العمل الفني من خلال الاشكال المتداخلة (المركبة)[1].كما في الشكل (10).

ويمكننا ان نصف فن المستقبل بقولنا، ان الحركة الدادائية والقوى المتفجرة التي تميز بها عالم العصر الحديث، هي وحدها التي حددت ملامح هذا الفن.

واظهار صور الاشكال على حقيقتها المتحركة في الفضاء الذي يحتويها هي هدف فن المستقبل، فكل شيء يتحرك ويجري ويدور بسرعة، وبالتالي تتحرك ملامح الاشياء وتتحول الى اشكال مركبة، وهذه الحالة تؤدي الى السرعة وكذلك الى تداخل وتشابك صور الاشكال بعضها ببعض الاخر، وقد تتولد منها صور اخرى جديدة[2].

ولقد اندمج الانسان بالاشياء واندمجت الاشياء بذاتها فليس الجالس منفصلاً عن الكرسي، كل شيء في حالة مركبة، والحياة الآلية الديناميكية التي سيطرت على الحياة يجب ان تكون الاحساس الذي يستمد منه الفن

---

(1) محمد علي ابو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1987، ص233.

(2)طارق مراد: السريالية وفن المستقبل، دار الراتب الجامعية، ط1، 2005، ص30.

الحديث، وهكذا تداخلت الاشكال في لوحات المستقبليين لكي تعبر عن الحركة في مضمونها وعن الشكل المركب في دلالتها عن طريق التضاد اللوني، فالحصان الراكض يصور بعشرين قدماً[1].

ويرى هربرت ريد ان المستقبليين، قد عثروا على حل ساذج لمشكلة الحركة التي قدمتها اعمالهم وبمساعدة مضاعفة كعدد الارجل مثلاً، واذا تعلق الامر بفرضية المستقبليين المتعلقة بتمثيل الصوت في الصورة، موجات متعاقبة واللون كـ ايقاع موشوري يقول لـ ريد ((ان ابعاد النظرة المختلفة قد تكون مجموعة مترابطة في عملية تفسير واحدة))[2].

وفي تأكيد المدرسة المستقبلية على الحركة والسرعة في شكل واحد من خلال الشكل المركب لذلك استعمال الفنان في مجال النحت مواد مختلفة يوّلد تقابلها شعوراً بالحركة كما في اندماج رأس والنافذة، او في رأس+بيت+ضوء[3].

ومن الصعب التمييز بين ماهو مادي وما هو فضاء بوصف الفواصل بين الاشياء المختلفة على نحو مركب ومتشابك الجزيئات، فضلاً عن ان

---

[1] عفيف بهنسي، الثورة والفن، مطبعة ثنيان، بغداد، 1973، ص106.

[2] علي الشوك: الدادائية بين الامس واليوم، المؤسسة التجارية للنشر، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، بغداد، ب ت، ص21.

[3] عدنان المبارك: الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث،مصدر سابق، ص72.

الاحساس بالحركة السريعة الذي تعرضه لوحات المستقبليين تلفت انتباه المشاهد فكل شيء عندهم في حركة وتغيير سريعين، ان حصاناً يهذب لايملك اربعة قوائم، بل عشرين ومن هنا فلاوجود للفضاء، او ان الفضاء هو عبارة عن الجو الذي تتحرك به الاجسام[1].

وقد اسهمت المستقبلية في تجسيد الشكل الجديد في الفن الحديث هو اما يظهر في مدرسة (الباوهاوس) وهي مدرسة فنية تزعمها (والتر غروبيوس) انشأت في مدينة (فيمار) الالمانية عام 1919، نتيجة ضم هذه المدينة الفنون والصناعات الى اكاديمية الفنون الجميلة، وكانت الفكرة الجوهرية التي قامت عليها هذه المدرسة هي محاولة التوفيق مابين القيم الفنية الرقيقة من ناحية وحاجات الانتاج الصناعي الحديث، من ناحية اخرى، وقد امتد نشاطها الى فروع الفن والتصميم الصناعي جميعها من عمارة وتصوير ومسرح وفوتوغرافيا[2].

ومن اعمال الفنان شليمر الذي صاغ اسلوب بالتجريدية الى شبه التكعيبي ويبدو في معظم لوحاته تكوبنات الاجسام الادمية يوزعها على اللوحة في اسلوب محبوك ويظهر ذلك في لوحة مجموعة من اربعة عشر

---

[1] محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة،مصدر سابق، ص175.

[2] سارة نيوماير ، قصة الفن الحديث، ت:رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ب ت، ص153-154.

شخصاً، ويبدو هؤلاء الاشخاص في جميع الاتجاهات امامية وجانبية ومن الخلف وتبدو هذه الاشكال متراكبة ومتداخلة في شكل واحد[1].

الدادائية

الدادائية حركة عبثية، رفضية، ظهرت مع بداية الحرب العالمية الاولى، في مجال الادب والفن وفي عواصم غربية، مثل زيورخ، ونيويورك وباريس وكولونيا.. وانتقلت مظاهرها لاحقاً الى اماكن اخرى من العالم غير ان عبارة (دادا) لم تستخدم للمرة الاولى بالمعنى التاريخي الذي اعطي لها، الا في نيسان من عام 1910، عندما اطلقت على الحركة التي اسسها زيورخ، فنانون كانوا قصدوا سويسرا، بسبب الحرب، من جهات اوربية مختلفة من رومانيا تريستان تزارا ومرسيل جانكو ومن فرنسا هانس ارب[2].

لقد مزق (آرب) شرائط الورق الملون وترك القطع تتساقط عشوائياً او عمداً على ايقاع لفة من الحبل ارضاً[3].

ويدأ ارنست في عام 1920 عمل تجارب الاشكال المركبة من خلال ابتكار طريقة جديدة في تنفيذ هذا النوع من اللصق، فاستخدام اشكالاً بها

---

[1] نعمت اسماعيل علام، فنون الغرب في العصور الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط4، ب ت، ص179.

[2] محمودآمهز ، التيارات الفنية المعاصرة،مصدر سابق، ص247.

[3] الان باونيس ، الفن الاوربي الحديث، ت: فخري خليل، مر: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص231.

رسوم او صور نزعها من المجلات القديمة، ولصق هذه الاشكال المختلفة لجانب بعضها بعناية ليؤلف منها تصميماً كاملاً جديداً بعد ان يضيف اليه بعض الخطوط[1]. كما في الشكل (11).

وحاولت الدادائية العمل على الصورة او الشكل المركب من خلال عناصر كتابية بين الشكل الخطي والدلالة اللغوية، إذ تضاف الى العمل الفني المصور الظاهرة اللغوية، وتصبح الكلمة او جزء منها شيئاً ملفتاً للنظر، يدفع المشاهد الى قراءته، والتعرف عليه، ولئن اتبعت هذه الطريقة من قبل التكعيبية والمستقبلية، الا ان الدادائية قد اهتمت اهتماماً كبيراً بظاهرة التركيب جاعلة من المواد الملصقة عناصراً اساسية لايقتصر اثرها على الكتابة التي تتضمنها، بل يرتبط بالبنية التأليفية للمشهد الممثل، وقد اخذ التركيب والالصاق صفة تعبيرية في اعمال هرتفيلد وهو سمان وارنست وآرب وشويترز إذ يلاحظ ان الشكل المركب يهدف الى اظهار التباين باللجوء الى التقابل بالالوان معتبره تقليداً متناغمة، وباستعمال عناصر تمثيلية توضع بمقاييس غير متجانسة كانما الغاية منها ليس الترابط التشكيلي بل القصة او الفكرة التي تتضمنها[2].

نرى بأن ظاهرة التركيب لدى الدادائية اخذت مساحة اوسع في فنون العصر الحديث وهي الاكثر تعبيراً عن الواقع الفكري الذي تعيشه

---

[1] نعمت اسماعيل علام، فنون الغرب في العصر الحديث،مصدر سابق، ص70.

[2] محمودأمهز: التيارات الفنية المعاصرة،مصدر سابق، ص263-264.

الدادائية، الواقع المشتت الذي فرضته ظروف الحرب لذلك استعملت اشكالاً لاتنتمي الى عضوية واحدة ومن ذلك يمكن الجمع بين الزمان والمكان في موقف او نص دادائي واحد.

وفي رسم (بيكابيا) مكائن سخيفة لاعمل له سوى الاستهزاء بالعلم والتقنية وفيما قام مارسيل دوشامب (باقتناء نسخة مطابقة للمونوليزا واضاف عليها شارباً وعرضها في عام (1920) بعنوان (L.H.OO.Q).

وتجدر الاشارة الى اعمال ارنست الذي استنبط نمطاً جديداً من الالصاق لايؤاخذ فيه من الناحية التشكيلية، سوى اهمية ثانوية، فهو يستعمل عناصر متنافرة جمعت عفوياً في تقنية بارعة، فالعناوين التي اعطيت لهذه الاعمال الالصاقية تصبح بدورها عناصر تأليفية مهمة، اذ كتبت، من جون اكتراث في اعلى اللوحة او في اسفلها وبادخاله اللغة الى اللوحة اضاف الى عمله الفني بعداً جديداً، يشكل اتجاهاً اساسياً في تقليد التصوير- الشعر، وهذه العناوين التي كانت في السابق على علاقة مباشرة بالصورة البصرية او ذات صفة رمزية مع شيريكو، تجمع لدى آرنسترمابي المقاطع الشعرية (والوصفات) الغريبة[1].

---

[1] محمودآمهز ، التيارات الفنية المعاصرة،مصدر سابق، ص264.

السريالية

تركزت السريالية على الايمان بالواقع الاعلى لبعض اشكال الجمع التي كانت مهملة قبلها على حد قول (اندري بريتون) وعلى قوة الحلم الخارقة وعلى لعبة الفكر المجردة، ومن هنا فان الاستسلام للآلية والتلقائية البريتونية (ينتج هذا التوغل الى داخل الذات، نحو ميدان الغرائز المكبونة، وهو ميدان يتخطى ارض الواقعية)[1].

لقد اطلقت السريالية تمرداً على نحو مغاير لتمرد الدادائية، فهي تنظر الى الثورة من زاوية تتجاوز معها مفهوم الهدم المطلق الذي دعا اليه الدادائيون، الى نقطة ابعد تتكامل معها صورة اعماق الذات الانسانية فاعلنوا عصيانهم على المنطق والمعهود باحثين عن رؤية جديدة واساس مقبول لنهضة الفن نهضة صادقة، وبذلك اصبحت دعوتهم (للتحرر والتغير) (للاطاحة والبناء)[2].

ان الهدف من السريالية هو ليس الحصول على عناصر مختلفة للاوعي او بناء عالم فنتازي من هذه العناصر، ان الهدف هو ازالة الحواجز الفيزيقية والسايكولوجية بين الوعي واللاوعي بين العالمين الداخلي والخارجي، بل خلق الواقع المتفوق الذي تكون فيه العناصر الواقعية

---

[1] ايفون دوبليسيس: السريالية، ت:هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983، ص5-6.

[2] فاولي والاس : عصر السريالية، ت: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، 1981، ص18-20.

واللاوقعية، والتأمل والوعي واللاوعي متجمعة ومختلطة لتسيطر على كل مظاهر الحياة[1].

والسريالية على نحو ما عرفها اندريه بريتون في بيانه الاول الذي صدر عام 1924 تتلخص في التعبير عن خواطر النفس في مراها الحقيقي، بعيداً عن كل رقابة يفرضها العقل، ودون أي حساب للاعتبارات الخلقية والجمالية، ثم الايمان بسلطان الاحلام المطلق، والعمل على احلال هذا المذهب مكان كل مذهب آخر في الحل الجوهري من مشكلات الحياة[2].

وتتجه محاولة الفنان شاغال تقوم اساساً على العلاقات بين الكائنات البشرية والحيوانية والاشياء، وهذه اللقاءات تتم في عالم لم تعد تحكمه القوانين الكونية الفيزياوية، إذ تلغي الحواجز المفروضة على المخلوقات العادية بين عوالم الطبيعة المختلفة وحالات الزمن، فالاشياء وهي في العادة غريب بعضها عن بعض، تقوم بينها علاقة وترتبط فيما بينها بنسق طبيعي، ومايوجد في الذاكرة فقط يختلط بالحاضر والاشياء التي تعد غير حية عادة تنفخ فيها الروح مثل سائر الكائنات الحية[3].كما في الشكل (14 , 13 , 12).

---

[1]،عدنان المبارك ، الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث،مصدر سابق، ص83.

[2] سارة نيوماير ، قصة الفن الحديث،مصدر سابق، ص186.

[3] أي، جي مولر ، وفرانك ايفلر، مائة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، مر: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1988، ص113، ص113.

وتعتمد السريالية على اطلاق الفنان للافكار المكبوتة لتظهر وتتضح وتعتمد السريالية الفنية، واللاشعور هو المصدر الاساسي لغالبية الافكار، والانفعالات التي تعتمد عليها السريالية ويشترك الفنانون كمبدأ من اهم مميزاتهم: الخيال، وابراز كوامن اللاشعور واختراع الرموز التي تحمل مضامين بين الفكرية والانفعالية، التي تحتاج الى ترجمة من الجمهور المتذوق كي يدرك بنائه، ووحدته، وتماسك اختلافه عن العمل التكعيبي، إذ ان العالم الذي تخلقه ويفرض نفسه ولاسيّما اذا كانت له طبيعة عضوية، ونجد الفنانان (شيريكو) و(كارا) اهتما بالبناء المعماري الميتافيزيقي بينما نجد خوان ميرو، ابتدع عالماً من الرموز والعلامات في لغة خاصة في عالم التصوير السريالي المعاصر[1]. كما في الشكل (15).

ومن مبتكرات ماركس ارنست في اسلوبه الفني، نوع من الكولاج(Collage) يستعمل فيه رسوم المجلات القديمة من العصر الفيكتوري فيقص مافيها من صور، ثم يلصقها معاً بعناية، مؤلفاً منها اشكالاً عجيبة تجمع بين الانسان والطير والحيوان والاصداف ونحو ذلك في جسم واحد فيخلق بذلك عالماً اشبه بعالم الاساطير[2]. كما في الشكل (16).

---

[1] محمودالبسيوني ، الفن في القرن العشرين، مركز الرشاقة، ب ت، ص1904.

[2] سارة نيوماير ، قصة الفن الحديث،مصدر سابق، ص191.

اما في مجال النحت فقد عمد بيكاسو الى مسار اكتشاف جديد قدر لـه ان يستمر طيلة حياته الفنية الا وهو التجميـع والتركيـب (assemblage) بمـا يعني بناء النحت من مـواد متفرقـة جـاهزة الصـنع، وهـذا التفسـير يتعلـق بتطوره العام في الفترة (1910-1913)[1].

وجمع بيكاسو في لوحاته السوريالية، الايحـاء بسـر اللاوعـي وتشـويه الواقعي، وتجلـت رغبتـه في هجوميتـه مزاجيـة لافتـة. ويميـز السـورياليون كذلك بمزاجيتهم، فيما يعبر البعض عن احلامهـم، ويهجـم بعـض الاخـر الواقع ليعيد اليه عقمه[2].

اما الفنان جوان ميرو فخلق في لوحاته رجالاً قصـاراً بـدائيين شـاذي المظهر، خلقهم بضـحكة مكبوتـة ومسـحة مـن الشـر في تقاسـيمهم، انهـم مشدوهون ، جشعون، يضعهم ميرو جنباً الى جنب من طيور غريبة متعـددة ومركبة الاشكال كمـا يضـعهم برفقـة اشـكال تخطيطيـة للشـمس والقمـر والنجوم[3]. كما في الاشكال (17، 18).

---

[1] هربـرت ريـد، تـاريخ مـوجز النحـت الحـديث، ت: فخـري خليـل، تـر: جبـرا ابـراهيم جبـرا، المؤسسـة العربيـة للدراسات، بيروت، 1994، ص57.

[2] دوبليسيس ايفون، السوريالية،مصدر سابق، ص74.

[3] اي، جي مولر ،مائة عامة من الرسم الحديث،مصدر سابق، ص129.

ويبتدع السرياليون رموزهم، وكل رمز يستخرج من عالم الانسان او الحيوان او النبات، او الكائنات البحرية وحين توضع بعضه رموز من مجالات مختلفة بعضها بجوار البعض، يبدأ كل رمز يكتسب معنى في المحيط الجديد الذي برز فيه، كما يكتسب بقية الرموز معاني جديدة، وقد تكون الرموز ذات دلالات شخصية في بادئ الامر، لكنها حين ترتبط باحساسات فنية عميقة، وبصياغتها مميزة، فانها قد تنتقل من مستوى المنبع الشخصي، الى لغة عامة لها صفة التداول والفهم بين الناس، لذلك فان القطع الفنية السريالية تتميز بانها تكشف النقاب عن العالم الغامض في حياتنا[1].

وفي صدد ذلك يقول بوتشوني من اجل تجديد فن النحت وعلينا ان نبدأ من النواة المركزية للشيء الذي نريد خلقه، من اجل ان نكتشف القوانين الجديدة، أي الاشكال الجديدة التي ترتبط بصورة غير المرئية لكنها رياضية، بالمطلق التشكيلي الظاهر وبالمطلق الجمالي الكامن، ولسوف يكون الفن التشكيلي الجديد ترجمة هذه السطوح الجوية التي ترتبط وتشبك الاشياء الى الجص والبرونز والزجاج والخشب والى اية مادة اخرى))[2].

---

[1] محمود البسيوني ، الفن في القرن العشرين،مصدر سابق، ص151-152.

[2] هربرت ريد ، تاريخ النحت الحديث،مصدر سابق، ص115.

ان ابتكار السرياليون للتركيب الاشكال وامتداده الى التركيبية هيأ لهم سبيلاً اخر للاقتراب من الحقيقة حاملاً معه نغمات من الغموض[1].

اما في عامي 1930-1932 انجز بيكاسو خمسين قطعة فنية من النحت على من النحت المعدني وكانت مختلفة في الاسلوب، لكن ابتكارين اصليين تماماً برزا من بينها ليؤلفا الانماط الاولى لتطور النحت الحديث وهناك ايضاً نمط ثالث يعد ابداعه في مداه بالرغم من ان له سبقاً في اصالته، وبدأ بيكاسو بتوسيع فكر التجميع في الاشياء الحقيقية ومواد خام سبق ان استعملها كالتفاصيل في البنائيات ذات الابعاد الثلاثة ((قطع النفايات، نوابض، اغلفة مقلاة، مناضد، مزالج وبراغ، ملتقطة بعناية من اكوام القمامة، يمكن ان تصقل اماكن لها بطريقة غامضة في هذه البنائيات وبظرف واقناع تنفخ فيها الحياة وقد اكتسبت شخصية جديدة للشكل المركب، وتبقى لمحات من اصولها بادية عليها لتذكرنا بالتحول الذي طرأ عليها بفعل ساحر... الخ لهوية أي شيء وكل شيء[2].

ومهما عزز ان آراء –بريتون وجماعته تلك الطروحات التي ذاع صيتها عن الشعور واللاشعور، والتداعي الحر الذي نادى بها وفسرها

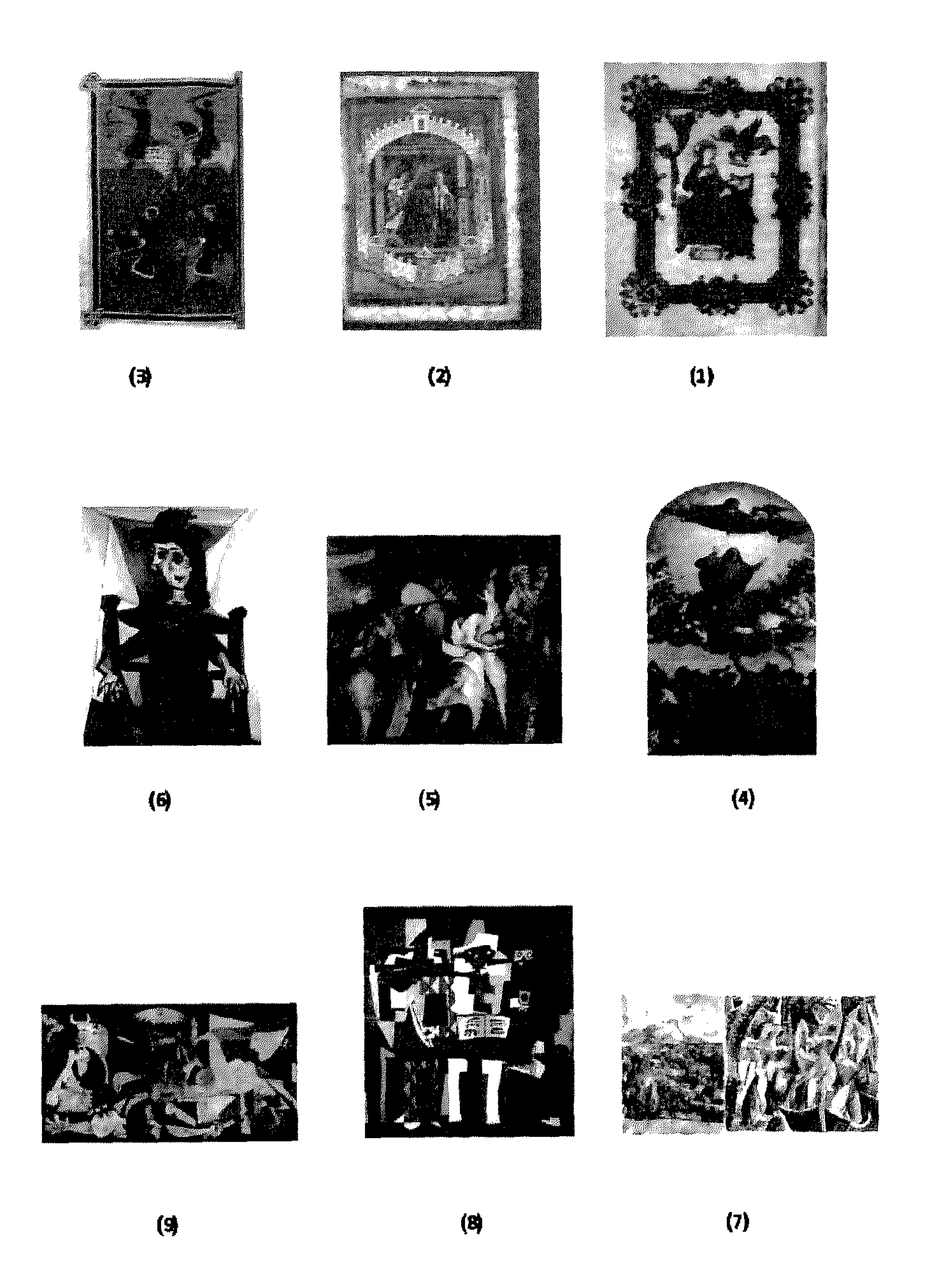
---

[1] الان باونيس ،الفن الاوربي الحديث،مصدر سابق، ص229.

[2] هربرت ريد ، النحت الحديث،مصدر سابق، ص60.

(فرويـد) والـتي تـأثر معهـا السـرياليون علـى نحـو واسـع، ولقـد رفـض السرياليون الثقافة والخليط الغامض والافكار البالية والضيق الذي تفرضـه النظم حتى تعثر على الحياة العارية للاشعور[1].

[1]جان برتليمي ، بحث في علم الجمال، ت: انور عبد العزيز، مر: نظمي لوقا، دار نهضـة مصـر، القاهرة، 1970، ص75.



(3) (2) (1)

(6) (5) (4)

(9) (8) (7)



(10) (11) (12)

(13) (14) (15)

(16) (17) (18)

المبحث الثالث

مقتربات الاشكال المركبة في الرسم العراقي الحديث

تقدمة

ابتدأت ملامح المسيرة التشكيلية في العراق في مجال الرسم في الحقبة الممتدة من عام (1920-1930) بظهور الجماعات الفنية وتعد مرحلة الرعيل الاول، المؤسس للحركة الفنية في العراق آبان العشرينات من القرن العشرين.

وكان عبد القادر الرسام من اوائل الفنانين العراقيين فهو الذي انجز موضوعات تعتمد معظمها على المناظر الطبيعية وقليلاً من الصور الشخصية، او مشاهد الخيول واخرى موضوعات الاثار وهي ذات قيمة سياحية او لتسجيل ذكريات تخص المهنة، ويبدو ان الرسامين من الضباط في الجيش العثماني ومنهم الرسامون والضباط العراقيون كانوا يختصون برسم المشاهد التي يرمون بها كجزء من مهماتهم الوظيفية العسكرية[1].

واخذت الحركة الفنية بعد افتتاح معهد الفنون الجميلة في بغداد عام 1939، سمة جدية في طريق بناء الفن الحديث، وفي عام 1941 ظهرت

---

[1] شاكر حسن آل سعيد: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، الجزء الاول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983، ص65.

جمعية اصدقاء الفن*وبمادرة من الفنان (اكرم شكري) ادخل الاسلوب الحديث في فن الرسم والي كان واضحاً في نتاجاتهم الفنية، في حقبة بلغ فيها نضوج الوعي الفني فيها مبلغاً جعل من الانطباعية ومابعد الانطباعية الاسلوب الرائد في التعبير الفني وقتئذ، ولم يحدث ذلك بفضل ثقافة المبعوثين الاوائل من الرسامين العراقيين الذين تشبعوا بثقافة الفنان الحقيقية بعد ان لمسوها بحق اثناء تواجدهم في اوربا ولا الدروس القليلة للرسامين البولنديين المارين بالعراق بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية[1].

ويعد الموقف الاجتماعي للفنان العراقي واضحاً كل الوضوح منذ بداية نهضة اواخر الاربعينات، اما موقفه الفردي فقد كان صورة لاكاديمية الفكر الفني لما قبل النهضة، ذلك ان فناني الاربعينات، ممن اكملوا دراساتهم الفنية خارج العراق ابرزها جماعة البدائيين من جيل عبد القادر الرسام، فلم يحفلوا بذلك واكتفوا بالعمل الذاتي والالتقاء فيما بينهم في بعض الاحيان، وقد تجلى هذا الموقف الاجتماعي بالنسبة للاساليب الفنية والمواضيع الفنية ايضاً، فان شباب الفنانين خلال الحرب العالمية الثانية وبعد انتهائها تحرروا في اساليبهم الفنية اكثر فاكثر، وعالجوا مواضيعهم الاجتماعية والانسانية في اعمالهم بحماس، في حين كان الفنانون الكبار

*جمعية اصدقاء الفن تكونت عام 1941 وضمت (عطا صبري، شوكت الرسام، جواد سليم، الشريف محي الدين، اكرم شكري، ناهدة الحيدري، كريم مجيد، نزيهة سليم، سعاد سليم، دانيال القصاب، حافظ دروبي:البصام: مؤيد داود، المرجعيات الفكرية في التشكيل العراقي، مائة عام من التشكيل العراقي، 2006، بغداد، ص4).

[1] شاكر حسين آل سعيد: فصول من الحركة التشكيلية في العراق، الجزء الاول، ص100.

ولايزالــون يفضــلون الاســاليب القديمــة والمواضــيع الــتي تمثــل رســوم الاشخاص والجماد والمناظر الطبيعية[1].

وكان الايقاع التنظيري لهذا الجيل ايقاعـاً ثنائيـاً يعـبر عـن ازدواجيـة الفنان في الجمع مابين الاسلوب الطبيعي الاول، او الاكاديمي الـذي تعلمـه في المعاهد الفنية والحاجة الى حريـة التعـبير بـاللجوء الى اسـاليب معينـة في الفن الحديث الرامية الى مفارقة اسلوب المحاكاة وهكذا اوجدنا فـائق حسـن ينفعل بالاسلوب (مابعـد التكعـيبي) والتجريـدي في السـتينات ثـم يسـتقر اخيراً في (الانطباعية) وكذلك حاول حافظ الدروبي الجمع مابين التكعيبيـة حيناً والانطباعية حينـاً آخـر، امـا اكـرم شـكري فقـد حـاول التحـرر مـن الاسلوب الطبيعي بممارسة التنقطية والتقنية (التعبيرية التجريديـة) في حـين ظل عطا صبري انطباعياً[2].

اما تجربة الفنان اكرم شكري بصورة خاصة فان رؤيته الفنية تـتلخص بكونها رؤية انطباعية وسرعان ماتطورتفاصبحت اكثر اقترابـاً مـن المدرسـة التنقطية، وذلك بعد تأثره بدعوى الفنانين البولنديين خـلال حقبـة الحـرب العالمية الثانية (1939-1945) اذ ان ديناميكية في البحث عن الاسلوب او نزعته التجريبية مما كانت تعلن عـن موقفهـا الانسـاني الحـديث في تجـاوزه

(1) شاكر حسن آل سعيد: فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، الجزء الثاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، ص9.

(2) شاكر حسن آل سعيد ، مقالات في التنظير والنقد الفني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، ص15.

للاطر الاكاديمية في التعبير، فانها تعلن ايضاً عن موقفه المحافظ في الانصياع بها، فتجربته تتمرحل خلال اسلوبه الفني المتطور في نزعته التسجيلية والرومانيكية في الثلاثينيات الى الانطباعية ومابعد الانطباعية في الاربعينيات، ثم الى التعبيرية التجريدية في الخمسينات وقد شابت في اسلوبه في كل هذه المراحل عدة شوائب من مؤثرات ، منها ماهي شعبية- اسلامية ومنها ماهي اوربية[1].

فقد كانت حقبة الاربعينات بالنسب للفن العراقي الحديث حقبة انطلاقه وتحول عن المفاهيم الاكاديمية والمدرسية نحو التجريد والانطلاق عبر التقنية الحديثة[2].

أعتقد بأن حقبة الاربعينات ساعدت على بناء تجربة عراقية حقيقية في المرحلة اللاحقة وكذلك ساعدت على نحو التيارات والجماعات الفنية واستلهام التراث الرافديني والاسلامي والشعبي.

عقد الخمسينات

بدأت في بداية الخمسينيات تظهر في الافق الثقافي بوادر فنية جديدة هي الجماعات الفنية التي تعتبر تأسيس او تجذير لبناء صرح ثقافي عراقي

---

[1] شاكر حسنآل سعيد ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، الجزء الثاني، ص10.

[2] شاكر حسن آل سعيد: البيانات الفنية في العراق، مديرية الثقافة العامة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977، ص7.

يتميز بهوية جديدة في ظل تجارب الفنانين واستعارة الرموز والاشكال التاريخية منها الاسلامية واشكال العراق القديم (سومر، اكد، بابل، اشور).

وان الدور الذي يلعبه جيل الخمسينات هو تحقيق التحول في نظرة الفنان والجمهور من مجرد الرسم بالاسلوب الطبيعي او الانطباعي واحياناً بعض الاساليب الحديثة كالتكعيبية الى الالتزام بالاسلوب الحديث دونما عودة الى الازدواجية وبالتالي اصبح الفن اكثر جدية في التعبير عن الواقع الاجتماعي والانساني فضلاً عن الى الالتزام الحضاري في استلهام التراث ومحاولة تحقيق الشخصية في الفن[1].

وفي عام 1950 تكونت جماعة الرواد برئاسة الاستاذ فائق حسن رئيس فرع الرسم بمعهد الفنون الجميلة[2].

ففي العام نفسه انجزوا معرضهم الاول والذي ضم كل من الفنانين (محمود صبري، خالد القصاب، فاروق عبد العزيز، يوسف عبد القادر، زيد صالح، قتيبة الشيخ نوري)[3].

---

[1] شاكرحسن آل سعيد : مقالات في التنظير والنقد الفني، ص11.

[2]خالدالجادر: لمحات عن الفن العراقي، مديرية الفنون والثقافة الشعبية، بغداد، ب ت، ص51.

[3] شاكر حسن آل سعيد: البيانات الفنية في العراق، ص7.

ثمة تنظيرات مختلفة تتناسب والمراحل التي وجدت فيها ان للفن شروطاً اما ترتبط بالهام او حرفية او بافتراضات اخرى لما انزل بحاجة الدراسة، فالشكل او محاولة التشكيل بمعنى ادق، انما هو العائق الاساسي الذي كان يعارض ويكاد ان يكون حاجزاً او صعوبة ازاء الابداع.. هذا ينبغي ان تقدر النتائج في الجهد التأسيسي بهذا الخصوص فقد كانت جماعة الرواد تدعو لفن معاصر يستمد مقوماته من التراث وروح العصر، أي هذا المعادل الفني تطلب من جماعة الرواد، ومن كل فني ايجاد المعاني والنتائج مابين الافكار والتطبيقات العلمية، وقد تطلب بالتالي توسيع مهمات الفنان التشكيلي العراقي، لافي انشاء الرسم والنحت فحسب بل في الانشاء الصحيح من الناحية العلمية والخلفية العلمية والتقنية، الخلفية تضيء الافكار[1].

وكانت جماعة الرواد تستهدف الاسلوب الحديث في رسم المناظر الطبيعية والحياة الاجتماعية فقد اوضحت جانباً من السلوك العصري بما يتفق مع اساليب الرسم التي تقترب كثيراً مما فعله رسامو الغرب، ابان الانطباعية فتمكنت هذه الجماعة من رؤية شديد التقلبات ووجدت في الرسم الطبيعة في بغداد ملاذاً، والذي يمكن لتسويغ فعلهم الثقافي فقد كانت رؤيتها تنحصر بين الواقعي ومابعد الانطباعية مروراً بالانطباعية في

[1] عادل كامل، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق (مرحلة الرواد)، دار الرشيد، بغداد، 1980، ص21.

حين يذهب معظم اعضاء هذه الجامعة الى انها الممارسة الحسية في العمل الفني من خلال النظر الحسي اللوني[1].

فقد كان فائق حسن يقود جماعة الرواد باحسنماتكون مانحاً للاخرين خيار البحث عن الاساليب الشخصية تأخذ المرجعيات ماينفع وترفض ماتراه غير مناسب، فقد عملوا في تكويناتهم الفنية على اثراء المداخل التصويرية للظواهر التي عولجت في فنهم سواء أكانت تمس الحياة الاجتماعية من الداخل او تلك التي تراها من الخارج او التي تخلط المتخيل بالواقعي، فجماعة الرواد لاتحتاج الى خطوط نظرية تمهد لها الطريق، قدر حاجتها الى فهم اسرار الرسم والمعنى بعيداً بعد ان تسلم اعضاءها بمزيد من المعارف الاكاديمية، لهذا تركت لنا هامشاً عريضاً من الانجاز المتباين من القيم الجمالية[2].ومن خلال شكل (1) يمكننا ان نستقراء بان هذا العمل اقترب من الشكل المركب يمكن تشخيصه من خلال المثلث في اشارته الى راس طير يرتكز الى شكل بشري يمكن ان يمثل كانه جسد انسان .

ولقد عبر الفنان فائق حسن في فنه بتقنية بارعة وادراكه اسرار الرسم والالوان والقماش على نحو يذكرنا باساطيل النهضة، ولذا فاننا نرى في اعماله نمو وتتطور عن طريق التجربة اللونية والشكلية من انطباعية مبكرة لاتتسم بشخصية خاصة الى تعبيرية متميزة يشتهر بها، ثم ينصرف عنها

---

(1) شوكت الربيعي: الفن التشكيلي في الفكر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979، ص137.

(2) عاصم عبد الاميرالاعسم ، الرسم العراقي حداثة تكييف، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004، ص4.

شيئاً فشيئاً ولكن هذا لم يكن كلياً، ففي معظم اعماله تراوحت بين التعبيرية والتجريد ثم انتهت فجأة الى عودة انطباعية صريحة الى مواضيع الريف العراقي، اما في تعبيرياته فان النساء والرجال والاطفال والجمال والخيل تنبثق من افاق كآفاق الاحلام المضطربة الجارحة ورغم ان فائق حسن يعنى بالناحية الصورية اللونية اكثر مما يعنى بالقرائن الفكرية، فان تعبيراته هذه تلح على مخيلة المشاهد الحاح القصائد الدرامية[1].

وتجربة الفنان فائق حسن يعد صانع ماهر وملون عظيم ارتبط بطبيعة العراق وبيئة بحس الاعرابي الدائم الى الحنين الى الارض... مفردات تستشعر المرء يشم هواء العراق وتحترق بشمسه وان يحقق الولادة الطبيعية لفنه واصالته مكوناً بثرائه وصنعته التصويرية تقليداً صياغياً متميزاً في الكثير من اتجاهات الفنانين الشباب[2].

والفنان محمود صبري لم تعتمد تجربته الفنية كما اعتمد فائق حسن على الاسلوب الواقعي اعتماداً متطابقاً، كما انه لم يخض، مثل جواد سليم، تجارب كثيرة ومتشعبة، وانما التزم الاسلوب المشترك بين التعبيرية والمدرسة الواقعية الاشتراكية في الفن ومثل هذا الاختيار لم يأت اعتباطاً او في محاولة

---

(1) جبرا ابراهيم جبرا، الفن العراقي المعاصر، مديرية الثقافة والاعلام، بغداد، 1972، ص4-5.

(2) شوكت الربيعي: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 2002، ط1، ص104.

تجريبية وانما جاء للتعبير عن الموضوعات التي اختار الفنان دراستها وتجسيدها والتي تعبر عن افكاره الاساسية في الفن[1].

وفي عام 1951 ظهرت جماعة بغداد للفن الحديث بزعامة الفنان جواد سليم وعرضت جماعة بغداد للفن الحديث وفي العام نفسه اول معرض لها، وقد احتوى المعرض بصورة صريحة على اعماله ذات تأثيرات حضارية واضحة يمثل مايمكن ان يمثله هذا التيار، وان الابداع الفني الاسلوب بضوء الرؤية العامة لم يعد مجرد اختيار ذاتي للتعبير عن ابداع الفنان الشخصية بل اصبح اتجاهاً ذا مدلول ثقافي وثيق الصلة بحضارة الفن او الفنان، والذي يبدو واضحاً هو اهتمامات جواد سليم ولحد ما عطا صبري بشكل او بآخر وجدت لها ارضاً خصبة لدى الشباب الفنانين الذين اشتركوا في معرض جماعة بغداد الاول وبمعنى اصبح للتراث الفني الحضاري اهمية في الفن العراقي الحديث[2].

ويقول شاكر حسن ال سعيد ((لقد كانت المفاهيم والمعطيات الاولى تحدد بالفنان الى التمسك بنظراته الشخصية والنسبية في ممارسة تجعل من العمل الفني مجالاً للخلق والتكوين، خلق الشخصية الفذة لحضارتنا وتوحيد جهود المثقف بمعنى كان التراث القديم لدى الفنان في العراق قصة ولغة فنية جديدة فالتراث ليس وسيلة بل غاية ترتبط بجذور التجربة

---

[1] عادل كامل، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد، ص82.

[2] عادل كامل، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد، ص63.

المعاصرة، ذلك لان كل تجربة جديدة اصلية فعالية بالتعبير عن نماء ماضيها وليس في التقليد والاستنساخ ولقد استطاع العديد من الفنانين منهم جواد سليم وغيرهم للتعبير عن التراث بوسائل غير مباشرة في الشكل واللون والايحاء ودون اهمال الجوانب المعاصرة او المرتبطة بالواقع[1])).

ولقد بدأ جواد سليم البحث عن نصوص بصرية تتناص مع الاساليب الاوربية، واستغراق العمل الفني قريباً من الفكر بمعطيات روحية مهدت لظهور تحولات اسلوبية من خلال التوفيق بين المحتوى (الموضوع) والشكل عبر تقنية الاسلوب.

فالشكل المركب في اعمال جواد سليم تنوعت مصادر تجربته وسمحت لمخيلة جواد سليم بالذهاب وراء مسلمات الاشكال التقليدية، على ان جواد سليم واصل عملية البناء بالمعنى الشائع عند العراقيين القدماء، فالحرية او الافكار لاتهبط من المجهول، وانما هي حصيلة جهد خلاق، فقد اثر الموروث السومري، والاشوري، والبابلي، والاكدي في تجاربه كعلاقة حميمة مع مفاهيم الخصب الى جانب المقدسات الكامنة في الاشكال والانظمة الهندسية، فالتركيب خضع للتجريب، كما ان استذكاره للاشكال والرموز القديمة والمعاصرة. لخص مفهوم التجاوز والحوار البنية المتماسكة وغير التجميعية او الترقيعية لقد ظهر جواد سليم في مرحلة

---

[1] عادل كامل، المصادر الاساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص63.

جعلته يغامر ببناء خطابه الفني بابتكارات صاغت عملياً تجارب جيل الرواد في التشكيل المعاصر في العراق، وخرج بالنص الفني من دوافعه الوظيفية المحددة ومن الابعاد الشكلية والزخرفية نحو وحدة يصعب ان تتكامل عناصرها الا بما يمتلكه جواد من خيال وخبرة[1].

اما نحوت جواد سليم فقد ظهرت باسلوب سومري اشوري يظهر في نحوته الناتئة (رليف) وفي وضعية الاشخاص والحيوانات وتركيب اجسامها وقوة الكتلة ويتضح ذلك في (الانسان والارض) وموكب ملك اشوري والبناء والريف[2].

فان قيمة اعمال جواد سليم متعددة الاوجه، فهي اولاً قيمة مطلقة تشير الى ذهن فذ وخيال فذ وهي ثانياً قيمة تتصل بتراث الفن العربي القديم والفن العراقي الاقدم، وهي ثالثاً قيمة تتصل بالبحث النفسي الدائب وهذه الاوجه الثلاثة تتحد و تستنفذ في النهاية فناً رائعاً[3].

وان اعمال الفنان حافظ الدروبي خلال حياته الفنية ونتاجاته والتي تمثل مرحلة مهمة من تاريخ الفن التشكيلي المعاصر في العراق استطاع ان يوظف مفردات بيئية في اداءه الفني ويوظف قلقه اتجاه تأصيل مناخ

---

[1]عادل كامل، لماذا جواد سليم مجلة تشكيل، دائرة الفنون، 2007، ص16، العدد التجريب)ي.

[2] عباس الصراف ، جواد سليم، مديرية الثقافة العامة، 1972، بغداد،ص89.

[3]جبرا ابراهيم جبراء الفن والفنان، دار الفنون، عمان، 2000، ص56.

اجتماعي فني يتكون من رموز وحقائق كلها ترتبط بذاكرة انفعالية ذاكـرة لم تذهب الى التجريد الا انها حاولت ان تشذب الاشكال وان تختـزل الكتـل والرموز من القيم الفنية والفكرية[1].

وعند حـافظ الـدروبي تتقـاطع الالـوان والخطـوط في تكعيبيـة اشـبه بالتفجر وكل شيء فيها في زخم، وفي تبدل وفي حركـة لـيس للوجـوه مـن استقلال، بل ان البشر دائماً اصغر بكثير من كل مايحيط بهم ويعلـو علـيهم ويحتضنهم، ويندر ان تشبث حافظ الدروبي بمنطق لوني فيمـا عـدا الغـزارة التي تبلغ حد الاسراف والانفـلات اذ تتطـاير الالـوان في دوائـر ومثلثـات ولوالب، الى ان اخذت في اعماله الاخيرة ضرباً من التجريد[2].

اما تجربة الفنان شاكر حسين آل سعيد فتعد رائدة في مساحة التشكيل العراقي، فقد كانت اعماله في حقبة الخمسينيات تعبيريـة وذات ثـراء لـوني تقف من إذ القيمة الشكلية الـتي تعكـس وعيـه الثقـافي بمسـتوى متقـدم في البحث والتقصي عن ملامح فنيـة ورؤيـة مسـتلهمة مـن الـتراث، ويحـاول ايضاً شاكر حسن آل سعيد ان يبحث عن اشكال تلقائية او بتـأثير العوامـل البيئيـة الاخـرى علـى واجهـات الجـدران القديمـة او علـى وجـه الشـارع

[1] عادل كامل، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد، ص102.

[2] جبرا ابراهيم جبرا، الفن والفنان، ص62.

الاسفلتي إذ تتكون رؤى تشبيهية يضعها هو فيها بعد الى التقنية التي تخدم غرضه الادبي منها[1].

وتأخذ شكل رسوم تؤدي مهمة التنصيص على المتون الرافيدينية والشعبية لكنها اكثر التحاماً مع تطلعات بميول محلية، تلك الرسوم المتناصة في قالبها الشكلي على الاقل مع الافاريز النحتية السومرية التي تجمع فيها بين الانسان بالحيوان بالنبات، مع استمالة واضحة لبنائيات بيكاسو وبراك[2]

عقد الستينات

تعد التجربة الحية لهذا الجيل هي متميزة بالبحث والتجديد وانها وريثة جيل سابق لكن هذا الجيل اخذ بالتعبير عن نمطية جديدة ورؤى فنية للظهور، بفن يختلف عن الفن الخمسيني، وكذلك استلهم هذا الجيل المفردات التاريخية العراقية القديمة والاسلامية في تحديد منظور جديد للرسم العراقي الحديث. وفناني جيل الستينات استطاعوا في السنوات الاولى عمل المستحيل لجعل الفن لغة الحرية الا ان الشيء المهم في هذه الحقبة هو ظهور جماعات متميزة باساليب متعددة في المعالجة لتكوينات

---

[1]شوكت الربيعي ، الفن التشكيلي المعاصر، ص107.

[2]عاصم عبد الامير، الخمسينات والتعبير الحضاري في الفن (تشكيل، دائرة الفنون، وزارة الثقافة، 2009، العدد (5)، ص42-43).

العمل الفني، فظهرت جماعة الرؤية الجديدة وتتألف من (رافع الناصري، محمد مهر الدين، ضياء العزاوي، اسماعيل فتاح الترك، صالح الجميعي).

وهؤلاء الفنانين تتباين تجاربهم بين استلهام التراث او الاستفادة من تجارب البلدان التي درسوا فيها وفي الحصيلة يبلورون رؤيتهم الشخصية بما تمتلكه من صلات بالماضي وبما تطمح ان يكون في الحاضر[1].

اما في خصوصية تجربة الفنان ضياء العزاوي فانه يعني البحث عن الرموز والاساطير في الحياة الشعبية العراقية، مؤلفاً في ذلك تكوينات واشكالاً لاتتسم بالزخرفية وبالوان ذات بعد سطحي واحد. وكل قبل هذا في عام 1965 قد اتجه الى التصوير مشاهير الحياة اليومية العراقية في السوق-امقاهي والحقول واهتم كثيراً بالمساحات اللونية الواسعة التي تشغل في بنائها حجمية السطوح وتغنيها قراءة مادة اللون التي ترتبط في بناءها العام وفق نظام هندسياً مسطح وبعد ذلك استلهم مواضيع الميثولوجية (الاسطورية-الدينية) الى حد ما رموزاً واشارات طغت عليها الجوانب الزخرفية لكل مساحة من اللوحة والخط المرن-الكتلة اللونية،

(1)عادل كامل، الفن التشكيلي المعاصر في العراق (مرحلة الستينات)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص11.

حركة الاشكال وايقاعها، البناء المعماري وصفاته المنغلقة بوحداته الصغيرة والكبيرة[1].

وكانت بدايته في الستينات يستلهم من حضارة الاسلام اشكاله الفنية القديمة، ويجعل منها زخارف، ولكنه بعد ذلك اخذ يستلهم من التاريخ العربي مواضيع المأساة والفرح واصلاً ايها بقرائن معاصرة ولما كان ضياء العزاوي قد درس في الاصل علم الاثار فانه استطاع ان يدمج بين الفنون الاسلامية والفنون السومرية محققاً حصيلة يسيطر عليها باحكام ورهافة[2].كما في الشكل (2).

ولذا فان اعماله تجد فيها حساً تاريخياً ومكانياً حاداً وفي الوقت نفسه حضوراً معاصراً لاتردد فيه، وسواء اكان موضوعة جلجامش او تجريدات اسلامية، او الف ليلة، او شهادة الحسين (ع) فان الموضوع دائماً او يكون محملا تلك الشحنة الجمالية المتفاوتة عنفاً وطراوة، يخلقها بخط ولون ينضم كلاهما بشخصيته ويصاع بتجربته[3].

---

[1] شوكت الربيعي ،: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (1885-1985)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص265.

[2]جبرا ابراهيم جبرا، الفن المعاصر في العراق، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، د ت، ص19.

[3]جبرا ابراهيم جبرا، الفن والفنان، ص78

وان تجارب الفنان ضياء العزاوي الاخيرة ليست بعيدة عن احتدامية وانية وومضات وانفعالات ملوني التعبيرية التجريدية التي تطفح بالروح والتجريب معاً. وباللون والتشظي معاً.

ان يغامر (ضياء العزاوي بزي جديد) الفن اللقطة التي تخلو ايضاً من الرمز. اذ يبوح ضياء العزاوي بانثيالات من الحسية ليقدم من خلال رؤى ايحاءات... دلالات جديدة من اللون الاحمر ومشتقاته الاخر... وبدائية اللون الاخضر وسيادة وبهاء اللون الاسود... وخطوط من الارابسك الخفي وغنائية الكولاج.. في مناطق يتنافذ عادة فيها الرسم بالتصميم بالكرافيك... اذ يحتفي ضياء العزاوي بكل ذلك معاً[1].

اما التجربة الفنية للفنان على النجار، فهو ينسحب من زمنه كله ليمسك باحلام تعود الى ازنة غامضة... ربما لاتعود الى ماضي وانما الى الغد، هذا الغد الشائك على نحو الذي امتزجت فيه الكائنات الغريبة بهذا الانسان الاكثر لبساً واثارة للقلق والتوحش[2].

لقد اعاد الفنان على النجار الرسم العراقي الحديث الى المحيط وبالذات الى صلات الرسام الخليقية هذا الموضوع الذي تطرق اليه جواد

---

(1) علي شناوة ، ضياء العزاوي تجارب جديدة، (تشكيل، دائرة الفنون، 2011، العدد (6)، ص71).

(2) عادل كامل، الرسم العراقي المعاصر ومرحلة التأسيس وتنوع الخطاب، الهيئة العامة السورية، دمشق، 2008، ص439.

سليم وشاكر حسين ال سعيد في الخمسينيات ضمن دعوتهما الى التآلف مع المحيط الخارجي ومحاولة استيعابه، غير ان علي النجار حتى في هذه النقطة يجيئنا مختلفاً فدعوته تنطوي على شخص الانسان وبالتحديد لانسانية الرسام التي تموضعت داخل قوالب فاصبحت بمثابة اداة تهدم الاخر، غير الانساني ان لوحاته التي تعج بالكلاب والقطط والاسماك لاتخفي الانسان بقدر ماتحاول الطعن بمفاهيمه الانسانية التي اتضح انها مجرد غطاء لفعل البشر، وفق الحرية يطلق علي النجار لكائناته وبالذات التي تتعرض لظلم الانسان العنان في حركتها، وهو من اجل ذلك يطلق ليده وعينه العنان في التقاط كل مايمكن ان يجعل اللوحة مكاناً ملائماً لممارسة حركة مطلقة[1].

ويقول علي النجار عن تجربته الفنية في لقاء اجرته معه مجلة الافق: ((ان فني يعتمد على مبدأ التناسخ وهذا المفهوم البدائي، فعندما تحول الانسان من انسان كهوف الى العصر السومري البدائي كان يقاوم ضغوطات الطبيعة فصنع رموزه تناسخياً وهي عبارة عن اجساد آدمية مع حيوانات وباعتقادي ان هذا هو العمل التناسخي اعطاه قوة هائلة لمقاومة الطبيعة ونقاد العالم يرون في هذه الاعمال جمالية هائلة، وانا اتفق معهم في ذلك إذ استفاد الفن الحديث بصورة عامة من هذه الاعمال مثل

---

[1] فاروق يوسف، علي النجار ميثولوجيا البراءة المعرض الشخصي التاسع، افاق عربية، العدد الاول، كانون الثاني، 1992.

التكعيبيين، وهذا التناسخ اوحى الي بمشروعي المتخيل عن البراءة فالانسان البدائي بتفكيره الساذج والذي هو بريء اساساً حاول مقاومة الطبيعة برموزه التناسخية هذه وانا استعيد هذه الرموز في الوقت الراهن لاتحيد شيئاً من سحر الرموز وتنشيط الذهن والخيال)[1].كما في الشكل (3).

ويتحدد مسار الفنان علي النجار في انحيازه الى الهم الانساني باعتباره مادة تشكيلية وقيمة روحية يراها من خلال رؤيته وهواه المزاجي التعبيري الذي يكرسه لحدسه ولمخيلته ولهيمنة الرؤية على المعرفة الذهنية كأدلة مادية تؤسس اللوحة فهو لايريد الجهر والفضح وهو ليس مصراً على كشف موضوعاته، فشخصيته تجعل التعبير في العمل مستمدة من الغموض واضاءة واقعه الفني تمنحه مدىً كبيراً من اجل خلق تأويلات على هيأة بقع لونية ممتدة يحاول عقلنتها بربط كل جزء بالبناء العام، وهو مايشعرناعى الدوام باننا امام عمل فني مفتوح يحمل الكثير من التماهي مع حالاته التعبيرية الداخلية واصطلاحاته اللونية الطامحة الى صنع كل مامن شأنه ان

---

[1]. هدى حمودة: مقالة عنوانها(الفنان التشكيلي علي النجار: اطمح لحوار بين اللوحة والجمهور)، مجلة الأفق، العدد (296)، 28 حزيران، بغداد، 1990.

يقدم جواباً عن عوالم داخلية غير مرئية لوجوه لاتصنعها الكلمات والافكار، وجوه من بواطن العالم تجبرنا على التأمل[1].

وان تجربة الفنان كاظم حيدر، تتميز باسلوبية معالجة المضامين التاريخية والتي ترتبط بدلالة الشكل الاسطوري من خلال ملامح المخلوقات التي يرسمها فهو يعامل الخيول مثلاً بشكل يضفي عليها بعض الصفات البشرية، فالبعض منها يحمل وجوهاً انسانية وكأنها تمارس الاحساس والانفعالات ضمن اجواء ملحمية، وفي خصوصية اسلوبية تجتمع كل هذه العناصر الشكلية لتبدع مخلوقاً تتوحد فيه النقائض وتجتمع في تكوينه صفات الانسان والحيوان في نفس الوقت[2].

وترتكز الاشكال في اعماله بفكرة الصراع والتحدي أي ان هذا العالم المشحون بالتوتر وبالمناخ الاسطوري الذي ينقلنا من الحاضر الى الماضي، هو مناخ يعيد لنا الصورة الماضية التي تبز عنيفة مادة في تعبيرها الدرامي بالطبع يركز الفنان عن الحكاية-الاسطورية المستمدة من الواقع ولكن

---

[1] موسى الخميسي: تشكيليون عراقيون على خرائط المنفى، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2009، دمشق، ص106.

[2] نوري الراوي: تأملات في الفن العراقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص129.

المنفذة بحس مسرحي مما يجعلها ذات طابع معاصر، فهو لاينقل الحكاية القديمة، وانما يعيد تكوينها وفق رؤيته لها، ووفق وعيه لعملية استلهام التراث اساساً، لقد استلهم اذاً الجانب القصصي البطولي أي المأساوي وفي الوقت نفسه-من خلال تركيزه على الانسان باعتباره المحرك الاول وصانع الحياة[1].

وان كاظم حيدر كان يخاطب في (ملحمة الشهيد) الاخر ليس بطريقة التي فهمها الخمسينيون، فقد استبدل هذا الثائر المنطق الوصفي التحليلي في تناوله للظواهر الانسانية المصورة بنزعة تجاوز بين التفكيك والتركيب او كان في ذلك لايخسر نزعته الدرامية العنيفة التي تلقي بظلالها الانسانية لابطريقة مترفة انما جلب له هذا الفهم مستوى من التعبير الذي يكون بمقدور القارئ تبيين ملامح هزيمة موشكةلانسان العصر، حتى انه انفرد بتصوير الكارثة الانسانية بطريقة يندر ان نجد لها نظيراً، ولعله كان يتشبه ببيكاسو الذي كانت لفتوحاته يومها وقعاً مدوياً في الارجاء، لهذا فهو تجريبي من الطراز الاول[2].كما في الشكل (4).

---

[1] عادل كامل، الفن التشكيلي المعاصر في العراق، مرحلة الستينات، ص228-229.

[2] عاصم عبد الامير، حاورته جريدة الاديب، العدد 161، 13 شباط 2008، السنة الخامسة، ص12.

اما تجربة الفنان الرائد نوري الراوي تختلف عن جيله بـالتعبير الاقـل عنفاً او بالتعبير الرقيق الحساس، فقـد عـبر الفنـان عـن الوضـع المأسـاوي باسلوب خال من التوتر وخال من المباشرة والمبالغة أي لقد عـبر باسـلوب نواته الهرب من عالم المدينة ومناخها المتشابك وفي مناخ القرية الـذي عالجـه الفنان لم ينسلخ عن جذور المدينة الا ان رأوة هي مدن لاتختلف عن القـرى الا في سعتها، فالمدينة الكبيرة تظهر من خلال القرية في عزلتهـا، وفي عالمهـا المجهول الاسطوري[1].كما في الشكل(5).

ابعاد المشهد الواقعية هنا يرفضها الفنـان، في هـذا بالسـجل الفيزيقـي للمكان بقدر ماهو استخلاص للسر للجوهر، الـذي فيـه وهـو قـد يتلـوى ويتغير شكلاً كاللهيب والدخان مثقلاً بالرغبة والذاكرة اذ لابد مـن القـول مجدداً ان مايحاول الفنان يأسـره ويقطـره هـو شـعر المكـان، مسـكوناً بليـل ينتفض حياً بوميض فجائي بخيال اخر للوعة مستعادة[2].

اما تجربة الفنان عامر العبيـدي فترتـبط بالصـحراء وبـالقيم ودلالات الحصان العربي او حاول ان يصوره في بعده الـواقعي والرمـزي علـى حـد سـواء. البعـد الـواقعي للحصـان في معانيـه الكـثيرة المرتبطـة بالانسـان في الماضي او في الحاضر والبعد الرمزي إذ للحصان مكانة رمزية تمامـاً تكمـن

---

[1] عادل كامل، الفن التشكيلي المعاصر في العراق، مرحلة الستينات، ص334.

[2] جبرا ابراهيم جبرا، الفن والفنان،مصدر سابق، ص176.

قيمة الحصان في علاقته بالانسان وفي تجسيد بعده المرتبط بتطور تاريخ الانسان ذاته[1].كما في الشكل (6).

ان عامر العبيدي الذي اثر ان يرسم موضوعاً احتفالياً لخيول وفرسان او لخيول فحسن انما كان يرسم في الواقع واقعه الانساني هو. فمساحات الالوان المتراصة الى بعضها البعض والتي تتنوع درجاتها الفنية وحاجاتها لما بين (الحمراوان والزرقاوان) من خلال التوفيق المتكامل والتلوين، ان ملامح الخيول شبه الطبيعية ومع ان التوافق الجماعي للاشكال يسير على منوال افقي لاعمودي[2].

وكانت معالجة الفنان عامر العبيدي للحصان طول عقد السبعينات والثمانينات نمطاً من اجتراح سلالة اسلوب ورمزية لمعنى مستحضر. كانت خيوله سطوة ماضٍ غامض،.. لكنه يخرج الغياب تقوم على استحضار، وتواصل[3].

---

[1] عادل كامل، الفن التشكيلي المعاصر في العراق، مرحلة الستينات،مصدر سابق، ص380.

[2] شاكر حسن آل سعيد: مقالات في التنظير والنقد الفني، ص175.

[3] فاروق سلوم ، عامر العبيدي: الهجرة تأويل لفكرة الهاء الرسم مثل ابتكار اسطورة، (تشكيل، دائرة الفنون، 2011، ص43، العدد 6).

اما تجربة الفنية للفنان اسماعيل فتاح الترك تدرج ضمن تجاربه المهمة التي استفاد منها في سفره واستخدام اتقنيات او المضامين بحالتها التأملية المختزلة (الالوان والخطوط والتكوين) تحليا في تلك الزاوية، الى قضايا يقصدها الفنان، فالجانب التأملي مثلاً يعتمد على الحركة والانتقالات الاكثر قوة[1].

عقد السبعينات

تمتلك رؤية جيل السبعينيات بتعدد الاساليب والموضوعات التي تطرأ على الفن العراقي في تلك الحقبة واعتمدت على المزاوجة مع تجارب الاجيال السابقة، عقد الخمسينيات وعقد الستينيات، وكذلك ادخل عناصر جديدة في التجربة التشكيلية العراقية ومنها ماطرحه الفنان شاكر حسن آل سعيد في جماعة البعد الواحد*.

وفي بداية هذا العقد اتسع المدلول الاجتماعي فاصبح من جديد متضمناً للتراث العالمي بعد ان كان مقتصراً على التراث المحلي، فاتضح ان ماهود احمد بدأ باختيار اسلوب تجميعي يعبر عن الواقعية وكما تطورت

[1]عادل كامل، الفن التشكيلي المعاصر، مرحلة الستينات،مصدر سابق، ص76.

*تكونت هذه الجماعة الفنية من (مديحة عمر، جميل حمودي، محمد غني حكمت، رافع الناصري، قتيبة الشيخ نوري، ضياء العزاوي، نوري الراوي، شاكر حسن آل سعيد، محمد علي شاكر)، ينظر: آل سعيد شاكر حسن، مقالات في التنظير والنقد الفني، ص18.

اليه في المكسيك ومما يمكن ان تتطور في الوطن العربي، وتناول ماهود احمد بعض العادات والتقاليد الشعبية فاستعمل الوشم والموضوع المأساوي في وصف المرأة واستعمال عنصر المبالغة ورمزية التعبير ومفارقات التجميع مابين الشواهد التاريخية المتنوعة، فكان توفيقاً ردحاً من الزمن مثلما كان توثيقاً ايضاً في استشهاده في بعض الحقائق التاريخية والحضارية والاجتماعية ومايخص حياة الانسان العراقي[1].

وان تجربة الفنان علاء بشير في خلق عالم سيريالي تركيبي او قريب من المناخ السريالي، ولكن هذا المناخ الذي يعتمد على الحكم وادخال رموز واشكال غاية بالتعقيد والخصوصية، ويكشف عن صلة نادرة بالواقع انها تلك الصلة الرؤيوية او بمعنى ادق المكثفة التي اتاحت للفنان ان ينفذ الى ابعادها الداخلية او ينظر اليها من الداخل، ويتوسع باعادة خلقها من منظور فسيح، جسد لنا العشرات من الرموز والاشكال القريبة والبعيدة من الواقع في آن واحد[2].كما في الشكل(7).

---

(1) شاكر حسن آل سعيد ، فصول في الحركة التشكيلية، ج2، ص188.

(2) عادل كامل، الفن التشكيلي المعاصر في العراق، مرحلة التأسيس وتنوع الخطاب، ص130-131.

وينمو الشكل في اللوحة من دون قيد وتحت وطأة الفكر مطحوناً في الواقع الاقتصادي والاجتماعي.. هذه الاشارات التي يعطيها الفنان في لوحاته غربانه وحدته ازهاره ورؤوس اشخاصها الفارغة[1].

وقد اغنانا عن المدمات بعمق وثراء تجربته إذ تستغرك اعماله اللونية والنحتية والتركيبية وتجتذبك الى سبر اغوار الابداع عميقة في قضايا الانسان وازماته... ان ينطلق الابداع وغايته ومضمونه ويشكل الانسان ورموزه حضوراً قوياً في اعماله بفضاءاتها السحيقة المتوحشة او الخانقة احياناً والمحسبة لوحة واستلاب المعنى وهو يواجه بمعجزة ازمة الميلاد والموت وعذابات الضمير[2].

ويحاول علاء بشير ان يجد في فنه المؤشرات الاولى لحضاراته الشخصية في طفولة انسان عراقي يرث كل تركات الانسان الراعي والزارع منذ ان تحضرت البشرية، واستطاع ان يلمس ارتعاش النفس البشرية، مابين المعنى الجهري لكل من الزمان والمكان المعاصرين[3].

اما تجربة الفنان اسماعيل خياط فتعد من اوائل التجارب للفنانين العراقيين الميتافيزيقيين، فهو يعتمد على التقنية في طرح محتوى رؤيته التي

---

[1] شوكت الربيعي ، الفن التشكيلي المعاصر، ص125.

[2] برهان جبر حسون: الطبيب الفنان في التشكيل العراقي، (مجلة تشكيل، دائرة الفنون، بغداد، السنة الثالثة، العدد 4، ص40).

[3] شاكر حسن آل سعيد: مقالات في التنظير والنقد الفني، ص184.

تجعل منه باحثاً خيالياً على مستوى كبير مـن المهـارة؛ ولديـه يسـتوي الكـل: الانسان والاشياء في عالم الافلاك والذرات والفضاء والمادة، فهو كمن يحـاول ان يحقق ظاهرة الذوبان في رؤيته وفنه الميتافيزيقيين وليس ظـاهرة الاخـتلاط، لكنه لم يعد ليرى العالم كما يبدو ولاول وهلة يكون من عناصر جزيئية تحتفظ بكيانها لذاتها، فلديه يتكافأ كل الاجزاء والاجزاء الاكـبر منهـا او مـايمكن ان يقال مجازاً الكل والجزء هكذا فـان لـدى اسماعيـل خيـاط يسـتحيل البـاطن الميتافيزيقي الى ظاهر التام[1].

اما تجربة الفنان فيصل لعيبي وتعد من اهم تجارب جيـل السـبعينات، فالعملية الابداعية لاعماله الفنية تستهدف الكشـف والـربط بـين الظـواهر الاجتماعية بما تحمله من هواجس ذاتية موروثة، وهواجس تاريخية معاصرة متفاعلة ضمن واقع ابداعي فني يحمل الاصـالة ويشـير الى مـاينطوي عليـه واقعه الاجتماعي، فالتحليل الظاهر في حياة المجتمع من اجل عسكها علـى سطح العمل الفني يهيء البحث عن ديناميكية، أي عن مراكـز تمفصـلها مـع البنى القائمة في مساراتها التاريخية[2].

---

[1] شاكر حسن آل سعيد: فصول في الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، ج2، ص197.

[2] موسى الخميسي ، تشكيليون عراقيون على خرائط المنفى، ص146.

عقد الثمانينيات

ان الاحداث التي رافقت هذا العقد منذ بداية الحرب وافرازاتها على المجتمع العراقي بكل صوره النفسية والاجتماعية، والثقافية اثرت بشكل مباشر على رسامو الثمانينيات وكان رد فعل هذا الجيل على النطاق العام الذي يعيشه الفرد العراقي بمثابة التعبير الذاتي للفنان وابداء قيم ومدلولات نمت في مساحة التشكيل بصورة جعلت النص التشكيلي يختلف عن نتاجات الاجيال السابقة، وبالتالي كانت الافرازات الفنية جديرة بالاحتفاء بها للرسم العراقي في هذا الجيل.

((وفي بداية اوائل الثمانينيات تكونت جماعة الاربعة المؤلفة من (فاخر محمد، عاصم عبد الامير، محمد صبري، حسن عبود) تتهيأ جدياً لتحمل المسؤولية جيل لم يزل وقتها يشتغل في الغياب وهؤلاء الاربعة جلبوا الانتباه على تباين التلقي لخطابهم، وكلف كل منهم ليسعى لاقتراح وسائل تصويرية تطبع العلاقة مع الذائقة على نحو مفارق وكان اجتماعهم يبشر بانتصار روحي على الشكلي والشكلي على التزييني[...] رد على تحطيم النظر الخاطئة للاسلوبية يوم فهمت على انها ترديدات ميكانيكية متلاحقة ينبغي التسليم بها[1])).

اما بخصوص رسوم الفنان فاخر محمد فهو يختار بها العودة الى ماضيه (العام) و (الخاص) مناخاً يحرر فيه اسلوبه من الثوابت البصرية المعتادة،

---

[1] عاصم عبد الامير، الرسم العراقي حداثة تكييف،مصدر سابق، ص79.

ماضيه العام يأتي استذكاراً لاشكال حيوية وعضوية تناسب في فضاء تكوين لاهو مغلق (كرحم) ولاهو طليق (كالكون)؛ فثمة اشتباكات وتداخلات واستعمالات للعناصر توحي باكثر من معنى واكثر من غاية فباستثناء الجانب الشعري –الجمالي، ثمة انعكاسات لحضارات بداية –قيمة– متداخلة تتجانس في التصميم للاشكال المتحركة الحرة في حدود المعنى والمقيدة في التكوين ولكن الفنان فاخر محمد يحاول –غالباً– تحرير الذاكرة والعودة الى الوعي الجمعي ولكن اللاوعي السابق على الوجود.

وان رسومات الفنان فاخر محمد حتى بداياته الاولى مع ماتحمله من هيئات خرافية وعناصر طبيعية او اشكال مرمزة، وبالرغم ماتنوع من احساس عميق في الوحدة الخوف تشترك في تكريس وحدة وجودية كان الرسم والفكر الرافديني ينشغل عليها من قبل مايعرف (بوحدة الوجود)*

*مذهب وحدة الوجود: مذهب الذين يوحدون الله والعالم، ويزعمون ان كل شيء هو الله وهو مذهب قديم اخذت به البراهمانية والرواقية والافلاطونية الجديدة والصوفية، ولمذهب وحدة الوجود عدة صور منها الصورة السبنوزية التي ترى الله تعالى وحده هو الموجود الحق، ووحدة الوجود الهيغيلية التي تعد ان الله هو الروح الكلية الكامن في الارواح الجزيئية، ووحدة الوجود الطبيعية التي توحد الله بالطبيعة، الا ان هذه الصور وان تعددت ترد الى صورتين اساسيتين الاول، هو القول ان الله وحده هو الموجود الجق وان العالم مجموعة ظواهر ليس لها وجود حقيقي، والثلانية هي ان العالم وحده هو الموجود الحق، وليس الله سوى مجموعة الاشياء الموجودة في العالم والمثال من هذه الصور مذهب وحدة الوجود عند دولباخوويدرو. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979، ص569-570.

-وهو المذهب القائل بان الله والطبيعة هما شيء واحد وبان الكون المادي والانسان هما من مظاهر الذات الالهية التي حلت في كل منهما، فالذات الالهية تحل في الكون باذ يغدو هذا الكون بمخلوقاته مشاركاً بلذات في طبيعتها الجوهرية وغير ممكن الوجود بدون الحلول الالهي، والحلولية سعى العقائد الصوفية التي تتنافى في شخصياته

وهل هكذا سيبدو والهدف لخلائقه مشتركاً بالرغم من مظاهر الهلع الذي يحيط بها[1] وفي كل ذلك لايخفي (فاخر محمد) مصادره فهو يتعامل معها بشفافية ولايجد حرجاً من تبنيها ولكن وفق مشيئته لامشيئة المرجع[2].كما في الشكل(8)

اما تجربة الفنان عاصم عبد الامير (فهو يختزل الاشكال الادمية والحيوانية والنباتية الى خطوط ومساحات لونية اكثر ملامسة مع الطابع التجريدي، كان يضفي نوعاً من التناغم والانسجام على طبيعة السطح التصويري وسرديته، ويسحب المتلقي الى عوالم الطفولة ومفرداتها التي تتميز بطاقة تعبير عالية وتبسيط في استخدام الاشكال والخطوط والالوان وبالعفوية والتأثر بالبيئة لتتشظى بعدها الى اشكال وصور مدركة بالضرورة الذهنية ولذلك كان يوسع بصورة للعمل الفني، باعتباره فعالية جمالية سردية، يحكي من خلالها قصص الطفولة وموضوعات اللعب[3]).

الذات الالهية. رزق: اسعد موسوعة علم النفس، مر: عبد الله عبد الدايم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977، ص276

[1]عادل كامل: الرسم العراقي مرحلة التأسيس وتنوع الخطاب، ص341-342.

[2]عاصم عبد الامير: الرسم العراقي حداثة تكييف،مصدر سابق، ص82.

[3]علوان، محمد علي: مقاربات السرد في رسوم عاصم عبد الامير، الارتداد الى عوالم الطفولة، (الاديب، بغداد، 2008، العدد 161، ص19).

وتتخذ البنيات التصويرية في مواصفات متصاعدة تهدف الى التقاط ماهو وراء الواقع من خلال نسيان النظام شبه الهندسي الذي ظل يلاحق اذيال تجربته وهكذا سيرتمي مرة واحدة في احضان الطفولة واجوائها، غير ان هذا المتغير قد سمح بالعثور على بدائل هي الاخرى ذات نسق هندسي او يكاد على انه ذو نظام بصري من نوع آخر، ثمة في زيادة سعة المساحات لتأخذ مكانها على السطح ولكي تحمل فريد من الانشغالات التعبيرية سواء حزت بخطوط ناحلة او سواء لونت بالفرشاة لتخلق اجواء بهيجة[1].

والشكل يتحول بين الماضي والحاضر في اعمال الفنان كريم رسن ويأخذ طابع الحداثة عبر معادلة العلاقة بين الموضوع الجمعي -الذاتي الشخصي الاسلوبي.. انه من هنا يقاس بفنه او حداثته،.. فهو يجمع مادة فنه من مصادر متباينة الطبيعة... الحضارات القديمة[2].

وكريم رسن ممن انجذبوا منذ البداية الى مدونات التاريخ الرافيديني مستخرجاً منها سماتها الاسطورية والتقنية والاشارية... من دون ان تتغلب عليه او تسحق قراءاته الذاتية لها، ولا يعتبر خيالية بحدود المنطوق الذي يأتي به المدون التاريخي فهو في هذا الجانب انتقائي تماماً ويهمه اعادة الاشكال الخرافية او الرموز او اشكال مركبة وتوجيهها الوجهة التي

---

(1)عاصم عبد الامير، الرسم العراقي حداثة وتكييف، ص85.

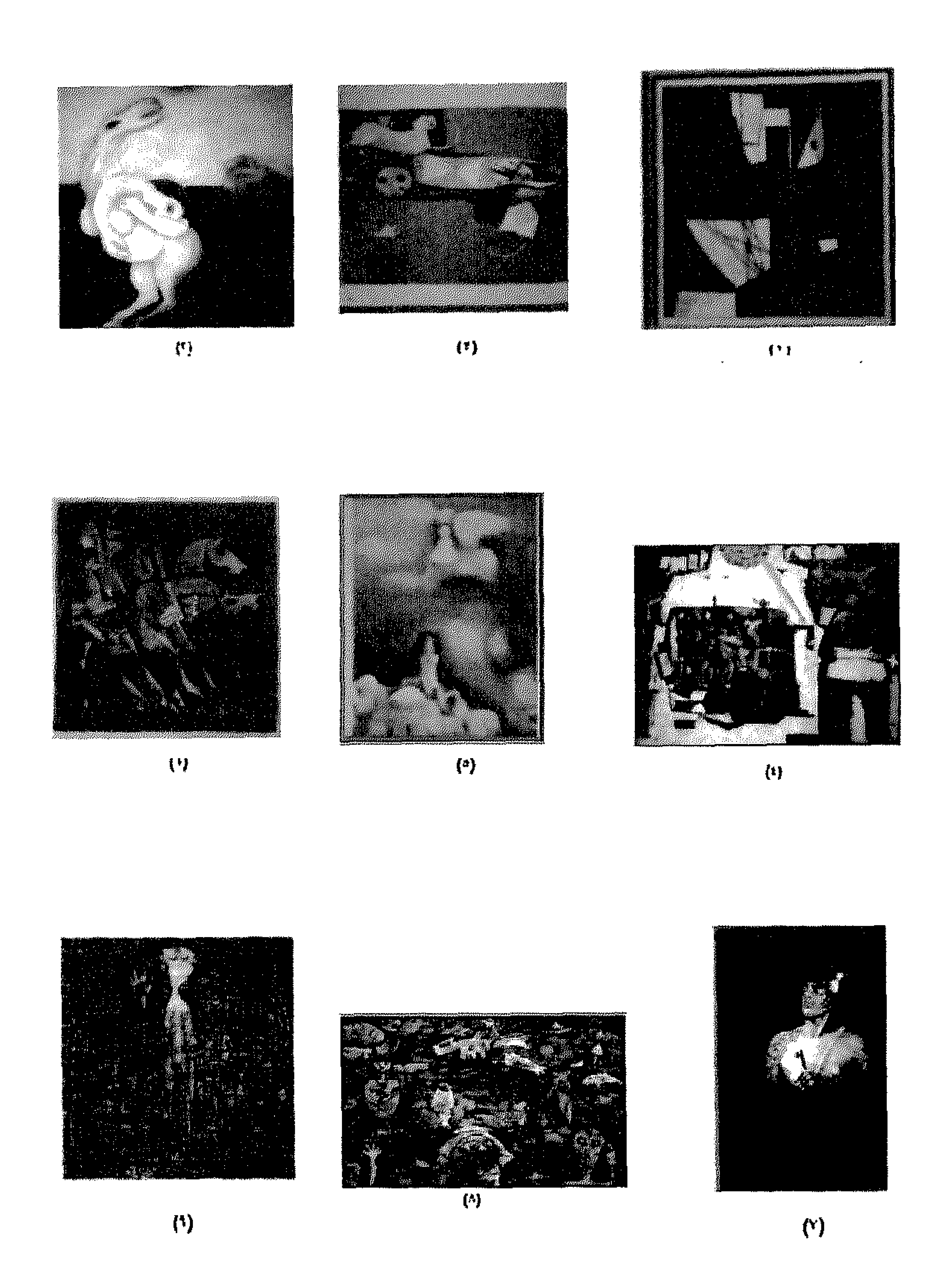
(2)عادل كامل، الرسم العراقي المعاصر، مرحلة التأسيس وتنوع الخطاب،مصدر سابق، ص495.

تتناسب مع الايقاع الشكلي الذي يتيح لها التأقلم مع محيطها الجديد[1].كما في الشكل (9).

اما تجربة الفنان هاشم حنون وبنزعته التجريدية، ولـدت تجاربـه هـذا الصراع فمع حفاظـه الى التصـميم العـام لتجاربـه لم ينفصـل عـن التكـرار لموضوعات محددة ارتبطت بالتجريد وبالتعبيرية التجريدية بصورة عامة فقد اهـتم بموضـوعات الشـكل وحـدود التقنيـة الشـكلية.. فغـاب التشـخيص مكتفياً بحدود الجماليات الزخرفية وجماليات الالوان وحلاوتها وهو الاتجـاه الذي ساد مرحلة كاملة[2].

[1]عاصم عبد الامير، الرسم العراقي حداثة وتكييف،مصدر سابق، ص96.

[2]عادل كامل، الرسم العراقي المعاصر، مرحلة التأسيس وتنوع الخطاب، 533.



الفصل الثاني

اجراءات البحث

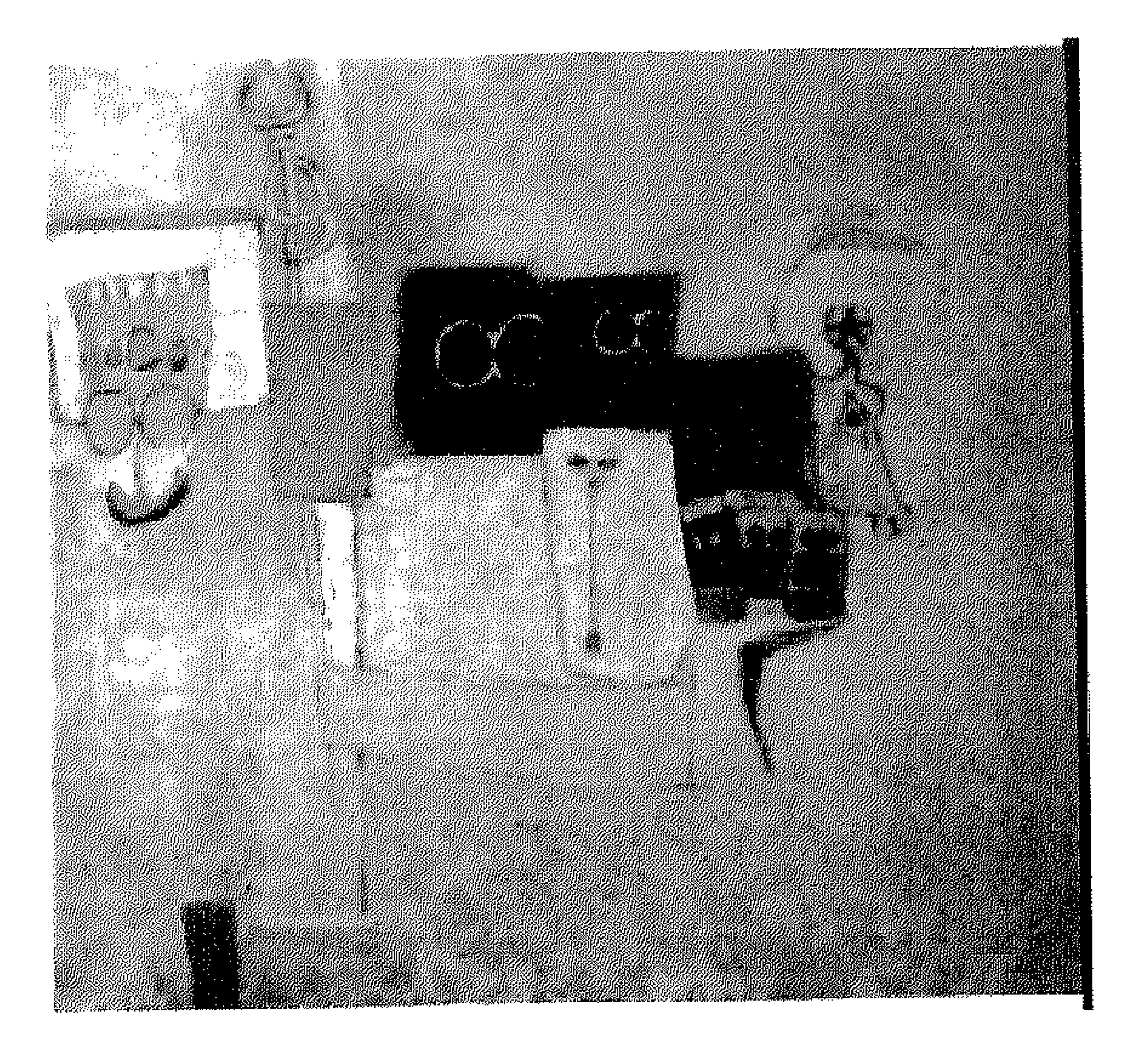
1- مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث الحالي الاعمال الفنية (اللوحات للرسامين العراقيين من الحقبة((1964-2008)) واشتملت على لوحات رسمت (بالزيت+الاكريليك، التخطيط) وقد حدد مجتمع البحث الحالي للفنانين البالغ عددهم(11) فناناً ممن وظفوا الاشكال المركبة في اعمالهم الفنية وبما يوافق هدف البحث ليبلغ عددها (80) منجزاً فنياً.

وتشمل الاعمال الفنية المعاصرة والتي اختيرت بـ (اربعة عشرة) لوحةً. ولكل فنان لوحة ولوحتان اثنتان للفنانين انفسهم الذي تجاوزت اعمالهم اكثر من (عشرة) اعمال فنية وبذلك تكون نسبة العينة من المجتمع 18.75٪ وهي نسبة ممثلة للمجتمع.

تحليل العينة

انموذج (1)



اسم العمل: اندماج

اسم الفنان: علي طالب

السنة: 1964

المـــادة: زيـــت+ كانفـــاس+ خشب

القياس 92 سم × 76 سم

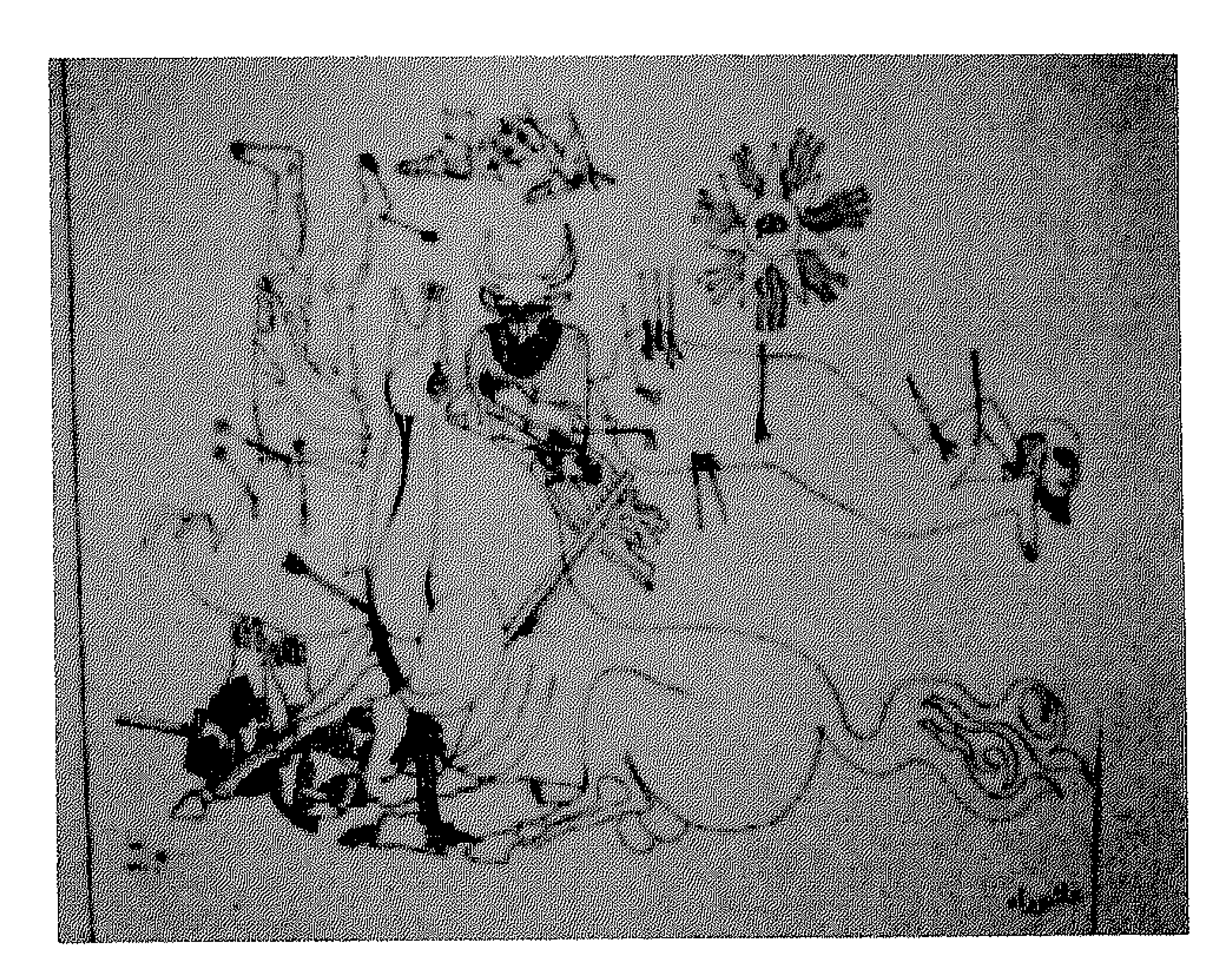
يصـــور الفنـــان (علـــي طالب) في هذه اللوحة اشكالاً مجردة لكائنـات حيوانيـة مـع ملامـح آدميـة وتكوينات اخر، اذ يوجد كائن حيواني (ثـور) وعليـه سـعفة وهـو مركـب الشكل مع انسان يحمـل بيـده الـتي هـي بلـون ازرق رمـح ويحتـوي علـى حلقتين وتكون الاشكال المركبة (حيـوان+نبـات) وبلـون اقـرب الى اللـون الرمادي والازرق والاسـود والابـيض، حيـث اسـتعمل الفنـان الاشـكال المركبة للتعبير عن فكرة ذاتية عن مـاهو متسـاوي بـين الاشـياء والكائنـات وللتعبير عن الميتافيزيقي وكانه نص مستوحى من النقوش السـومرية الناتئـة والبارزة والمسطحة التي كانت تهيمن على بنية الفكر الرافيديني القديم، فان شكل (الثور) اخذت به الحضارات القديمة حيث كان يرسـم الشـكل وهـو مزدوج مع كائن آخر (نباتي، انسـاني) وهـو الان في نـص (علـي طالـب)

مزدوج مع نبات (سعفة) ومع الشكل الانساني المرمز، ودلالاته تكمن في انزياح الشكل حول تكوين شكل واحد متعدد الاوجه وتبدو خطوط الاشكال مستقيمة للتعبير عن قيم مثالية (ترصد) خلف فكر دالية اشتغال الفنان في هذه المنطقة.

وان اللوحة بصورة عامة تحتوي على صفة حيادية، إذ يأخذ الشكل المركب بصورة تكون في وسط اللوحة، واستعمال الفنان ايضاً تقنيات متعددة كـ (الخشب والكانفاس والزيت) والالوان الزيتية للتعبير عن الشكل المركب باسلوبية الفنان الخاصة.

ويظهر الوجه الانساني بأنه اقرب الى اعمال الفنان (بول كلي) إذ يتسم بحلمية تبتعد عن مدلولاتها الواقعية، إذ ان الاشكال تقترب الى عوالم الطفولة، وعلى الشكل وليس على المضمون من خلال التبسيط الذي سعى اليه الفنان وكذلك التغريب والاختزال.

انموذج (2)



اسم الفنان: فيصل لعيبي

السنة: 1979

اسم العمل: عاشوراء

المادة: تخطيط على ورق

يأخذ العمل بصورة عامة فكرة موحدة وهي فكرة الصراع بين قوتين هما (الخير والشر) ويمثل المشهد الدرامي بصورة واقعية مبسطة للتعبير عن معركة الطف التي حدثت في كربلاء وانتهت باستشهاد الامام الحسين واهله (عليهم السلام) إذ اخذ الفنان (فيصل لعيبي) فكرة الاستشهاد وتمثيلها بشكل مركب اذ تظهر قوة الشر المتمثلة (بالشمر) الذي يسيطر على المشهد، ويأخذ الحصان المجروح الذي يخيم على اجساد الشهداء ويفصلهم عن قوة الشر، إذ نشاهد الاجساد المتقطعة وهي تدور في سماء المشهد والارجل تمشي بمحاذاة الشمس، وهي مركبة ايضاً من عين انسانية باكية وتبدو عليها الحزن والاسى والالم على المشهد على الامام الحسين وأخيه الامام العباس (عليهم السلام).

وظف الفنان الاشكال والرموز الحضارية من خلال الشمس المركبة وايضاً شخصية الشر المتمثلة (بالشمر) وهو بشكل مركب وعلى رأسه قرنين وبأذنين حيوان إذ يحمل المشهد طاقة تعبيرية تمثل نوايا الفنان وحدسه

من خلال توظيف المشاهد التاريخية في طرحه للخطاب الجمالي، وتمكنه من اعطاء الشكل المركب واعطاءه مضمون العمل في ثنايا افكاره وبعدها التاريخي للمشاهد الدينية والشعبية.

فقد ركز الاهتمام المتزايد بالشكل المركب وهو يجسد وعياً تاريخياً ينتج من خلاله اشكالاً تمتلك صفاتها الانيقة تخطيها السمات الابداعية، وتحمل في خصائصها الانسانية تعكس عمق محبته التاريخية الذي يرسم حكاياتها واحزانه وافراحه وطقوسه الدينية والشعبية.

الاشكال التي يستعملها (فيصل لعيبي) ذات العيون الكبيرة والاكتاف العريضة وتكبير بعض اجزاء الانسان تعيد ذاكرة الشكل الى رسوم الواسطي وتماثيل كوديا وسرجون الاكدي.

فالتحليل للظواهر التاريخية والاجتماعية من اجل عكسها على سطح العمل الفني يعني البحث في ديناميكيتها، أي مراكز تمفصلها مع البنى القائمة في مساراتها التاريخية. وبهذا اسهم الفنان (فيصل لعيبي) بدور متميز من اقامة الشواهد التاريخية (الدينية والميثولوجية) وبناء بعض الجوانب الاساسية لوعي مرحلة تاريخية معينة من خلال ربط الاثر التراثي بالواقع التاريخي.

اما الشكل المركب فيظهر ملازماً للموقف الشخصي باعتباره فناناً من الحياة ومن استيعابها الخيالي، اذ ان هذا الفنان لايخلق اعماله بوصفه مراقباً لامبال وجامد الشعور، وانما لكونه انساناً يتأثر بشكل عميق باحداث والعلاقات وصور الماضي والحاضر التي تجري حوله.

انموذج (3)



اسم الفنان: فاخر محمد

اسم العمل : الرحيل

السنة: 1983

القياس: 80 سم× 100سم

المادة: زيت على قماش

يعبر هذا المشهد داخل نص (فاخر محمد) ذات الطابع الاسطوري ويحتوي على اجواء ملحمية، الجزء الاعلى من اللوحة يحتوي على حيوانات مركبة من سمكة بيضاء، وعيون انسانية والطائر او الشكل الثاني يحتوي على رأس انساني، اما الجزء الاسفل من اللوحة فيحتوي على جبل مزدوج مع الشمس بلون ازرق وفي وسطها عين انسانية ويتكون ايضاً الجبل من هلال وبعض النجوم وكف يد انسانية وكذلك مفردات الفنان التي تعبر عن اسلوبيته من الدوائر والخطوط المتعرجة والمحدبة وكان الجبل يشبه الكوني الذي يظهر في اساطير وفكر العراق القديم.

إذ تدور فكرة العمل عن الرحيل وبيان دورة الحياة وتقديم الثنائيات التي يعيش معها الانسان وهي الولادة والموت والحياة والعدم وكذلك الحزن والفرح والحب والكراهية، إذ جسد الفنان الاشكال المركبة في هذه المرحلة (مرحلة الثمانينيات) لتكريس جذور رافيدينية بصيغة وبتقنية

حداثية، وتقديمها من خلال الخلط بين التراث والمعاصرة بافكار الفنان وحدسه الذاتي.

ويمثل المشهد ايضاً صراع الانسان مع الطبيعة من اجل وجوده، وعن حرية الانسان داخل المنظومة الدينية والحاضنة الاجتماعية إذ تجد العين المترقبة والهلال والنجوم تتطلع الى المستقبل، والاشكال المركبة داخل النص تعبر عن فكرة العمل، من خلال الافق المفتوح، والعمل يخبىء في طياته اجواء خيالية مشحونة باجواء ملحمية سريالية تتناص بالمضمون مع اعمال الفنانين السرياليين.

ويحمل ايضاً عن فكرة وحدة الوجود الذي اخذت به الديانات الشرقية القديمة وديانة مفكري الاسلام.

إذ يصور (فاخر محمد) الاشكال المركبة (الانسانية+الحيوانية) في اعلى ووسط اللوحة واسفلها واندماجها فيما بينها التي تظهر بجمالية مطلقة واجواء اللوحة اقرب الى غروب الشمس واستعمال التغريب في الاشكال وباسلوبية الفنان واظهارها بطريقة تتناص لاشعورياً مع فنون العراق القديم.

إذ تظهر الالوان بطريقة غير منسجمة الاحمر والازرق بشكل مختلف والاوكر والابيض والاسود.

ويبحث الفنان (فاخر محمد) من خلال الشكل المركب عن خيارات الحياة المتحررة وكذلك يبحث في قوة الفرد للتعبير عن قيمة الحياة وقيمة

الانسان ودلالة وجوده ضمن التصاقه وتعايشه مع الكائنات الحية الاخرى.

وايضاً نستنتج في العمل مبدأ التناسخ بين الارواح التي اشتغلت به الحضارات الشرقية، أي عودة الروح بعد موت الانسان الى كائن حي آخر.

انموذج (4)



اسم الفنان: علي النجار

السنة: 1988

المادة: زيت على قماش

تمثل هذه اللوحة مشهداً غرائبياً يجمع اشكالاً من صنع الخيال في المستوى الاول يوجد شكل انثوي وهو مركب من جناحين اثنين في وضع متقابل للنظر ويوجد منقار طائر بدل من اذن الشكل الاحمر وهي في وضع مقابل للنظر ايضاً.

ويوجد خلف الشكليين المركبين فتاة جانبية الشكل إذ تحمل في يدها وردة حمراء اللون تدل على التفاؤل بالحياة وفي الجانب الاخر من العمل يوجد وجه انساني بلون يميل الى الرصاصي وظله بلون احمر، فالشكل المركب في هذه اللوحة يشبه الشكل المركب الذي يظهر في الاختام

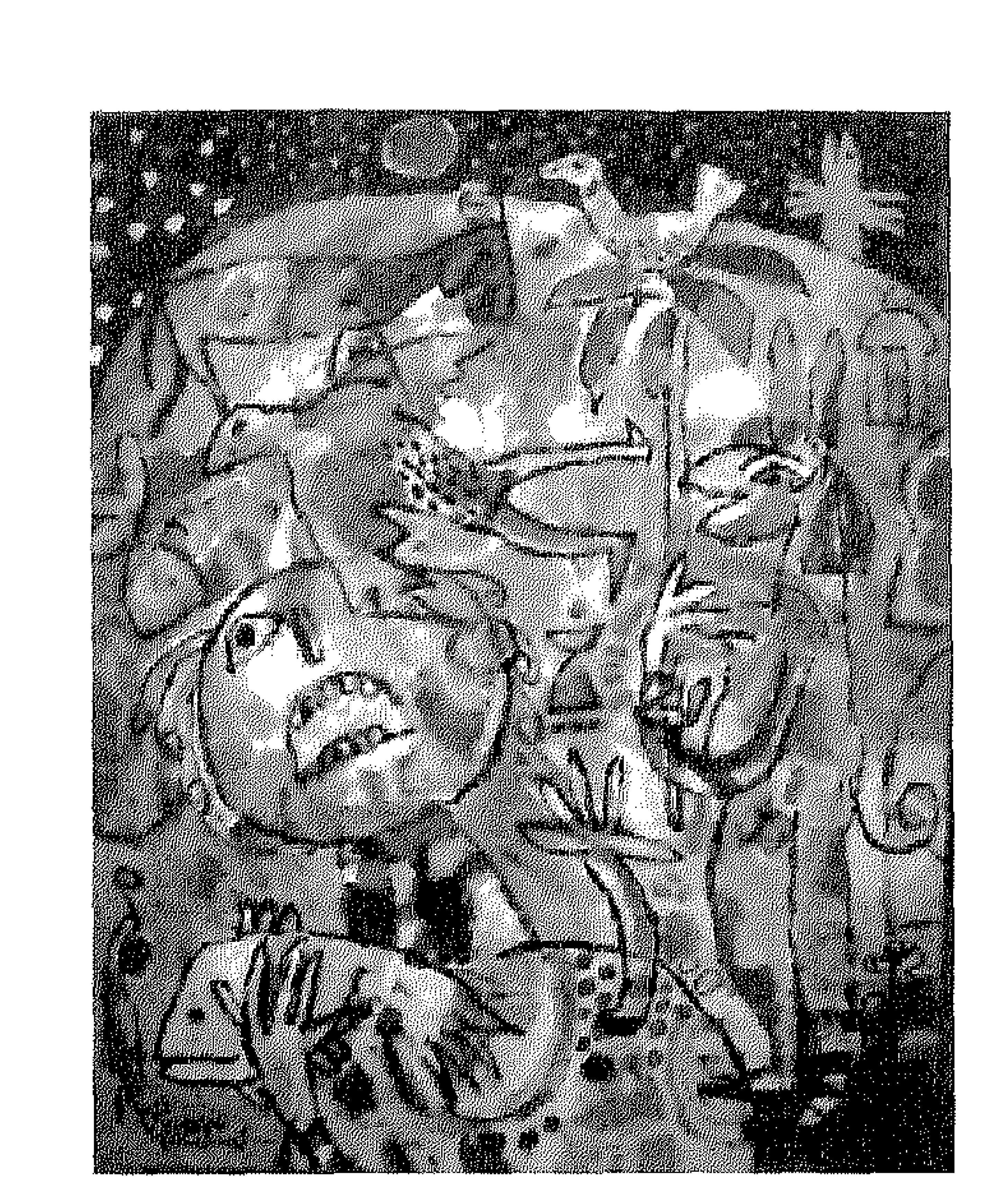
الاسطوانية في فنون العراق القديم. وان التعبير باللون يمثل صفة يحملها الفنان من خلال بحثه الفني والجمالي لايجاد اشكال مغايرة تماماً للواقع.

والسماء الموجودة في النص تبحث عن حرية ومستقبل من خلال الشكل المركب من خلال دلالة الجناحين باللون الابيض وهن يبحثن عن عالم بريء يحمل صفاته الخير والسعادة والاطمئنان.

ان لوحات (علي النجار) بصفة عامة تبحث عن مواضيع منها الاسطورية والدينية والبراءة والحرية، فالوانه البراقة المفعمة بالحياة والزهو حتى يوجد هناك جزء مضيء من اعلى اللوحة الى اسفلها يكمن خلف الظل فهو يمثل الامل.

حتى الاشكال المركبة هي توحي بطابع الليونة والرخاء اذ يبين هناك مايوحي بالحدة والتوتر في هذا العمل. فاختياره للالوان تأخذ طابع دلالية للمشهد المتجانس مع الاجواء الحلمية والخيالية، وتتناص بصورة مباشرة مع الوان البسط الشعبية من حيث تجانسها وتضاداتها في الكشف عن وحدة عضوية، وتكشف عن نوايا الفنان واحساسه لتمثيل الحرية والبراءة معاً.

انموذج (5)



اسم الفنان: فاخر محمد

السنة: 1989

المادة: زيت على قماش

القياس: 100سم × 90سم

اسم العمل: الاحتفال

توجد اشكال مركبة داخل هذه اللوحة، تكونت نتيجة الحركة والتلقائية بين الخطوط والالوان، إذ توجد اشكال مركبة في الجهة اليمنى باشكال مزدوجة في اشكال متمثلة بالطير والسمكة والنخلة، واتسمت بصفة البساطة في التعبير في بنائها الفني للشكل.

وكذلك يوجد جسم انساني خرافي، وله ذيل والرأس الحيواني خرافي، اما في الجهة اليسرى فنجد هناك قمراً احمراً يسبح في فضاء اسود مع بعض النجوم مع وجود جسم انساني غرائبي له جناحين يحلق في سماء الاحتفال، مع وجود شكل انساني ايضاً فاتحاً فمه وهو يحمل بيده سمكة، والوان العمل تبدو بهيجة متسعة ومؤطرة بالوان الفرح والبهجة.

اراد (فاخر محمد) ان يعبر عن فكرة الاحتفال بالكائنات والاشكال المركبة ومشاركتها في الاحتفال وتبدو الاشكال والكائنات وهي تدور في (كرنفال) إذ يشارك في الاحتفال بالكائنات الحية جميعها والاشكال تتحدى



القيود المبنية ضمن الزمان والمكان، وايضاً القيم الاجتماعية والدينية، فيريد الفنان من خلال العمل ان بيئته تحيا باجواءكرنفالية تمتزج صفاتها واشكالها باجواء عراقية تاصيلية لتاريخه، وكذلك استعمال المفردات العراقية في هذه الاجواء الكرنفالية.

كذلك استطاع الفنان ان يوظف الاشكال المركبة بصفة محلية شعبية إذ يشاهد المتلقي العمل الفني ويمتزج فيها لاشعورياً من حيث لايدري من خلال هذا الاحتفال.

ومن جهة اخرى البعد عن الترتيب والتنسيق بنسق واحد لاجواء الاحتفال وكذلك صياغة اشكالها بطريقة تبدو فيها الاشكال المركبة طقوسية أي قيام اشكالها في سلسلة من الحركات تستجيب للاحتياجات الجوهرية التي تعني بذاتية الفنان.

ويرى الفنان (فاخر محمد) من خلال حدسه وخبرته الفنية توظيف مفاهيمه الفكري والنفسية من خلال طرحه الجمالي، لتوظيف الشكل المركب من خلال رؤيته الذاتية وسبل توظيفها داخل السطح التصويري.

وكذلك رؤيته لتصوير العالم والكائنات الحية المتواجدة على سطح الكرة الارضية وهي في حالة مندمجة في زمكانية واحدة. وهي تقترب جداً من رأي الفلاسفة المسلمين الذين يؤمنون بالجمال المطلقة وبوجود قوة مطلقة تسيطر على الكون وترجع جميع المخلوقات لها.



انموذج (6)

اسم الفنان: علي النجار

السنة: 1990

القياس: 80سم × 80 سم

المادة : زيت على قماش

اسم العمل: عالم بريء

يمثل هذا العمل البراءة التي يسعى اليها الفنان وهي ثيمة في معظم لوحاته، ويصور هذا العمل طفلاً ينظر الى السماء في خلود وهو مندمج مع طائر ابيض يمثل احلام ونوايا هذا الطفل.

اما في الجهة اليمنى فيوجد طفل آخر وهو عاري وفي وضع القعود ويوجد خلفه شجرة مندمجة ومركبة مع طائر وردي اللون وهو في وضع مركب معها.

يبحث الفنان من خلال طرحه الجمالي عن نص تشكيلي يختلف عن اقرانه من فنانين جيله فهو يبحث في منطقة معتمدة على مبدأ وحدة الوجود الذي عملت به الديانات القديمة ومفكري المسلمين وكذلك في ادائية اعماله عن مبدأ التناسخ، الذي يحصل بين الانسان والكائنات الحية.

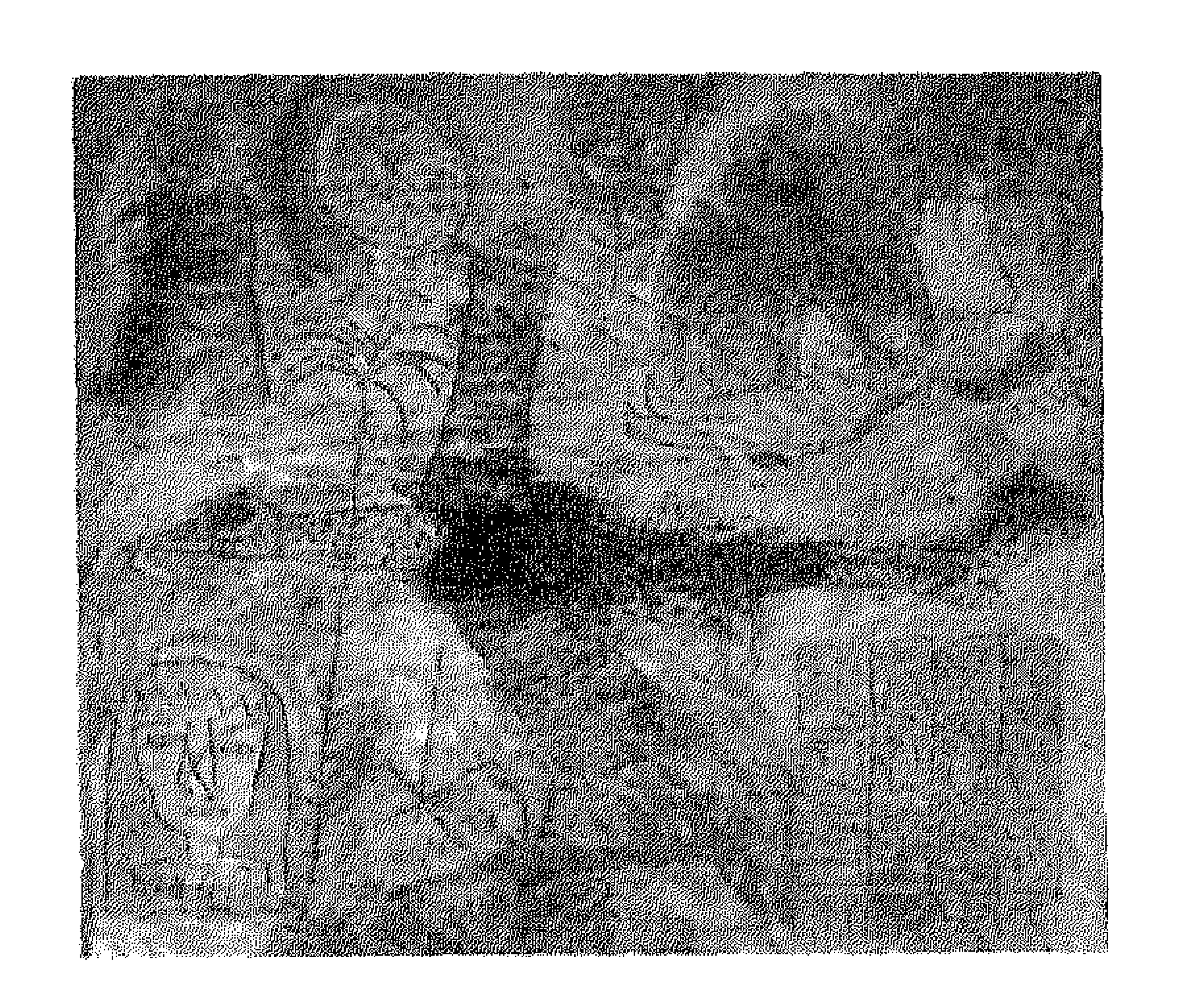
فهو يروي افكاره من خلال الوانه البراقة والحلمية التي يستعملها ويصور الاشكال المركبة وهي مندمجة مع العالم المحيطي الخارجي وهو في

حركة وصيرورة مستمرة ويؤلف اشكاله وراء الخيال الكامن في افكاره ذات النزعة (الميثولوجية) إذ تعبر اشكاله بطريقة غرائبية اقرب الى السريالية فهو يبحث من خلال خياله عن اشياء مفقودة في ذاكرة الفنان وفي الحياة التي يعيشها.

فالنزعة الانسانية موجودة في هذا النص الجمالي، وهو يميل كل الميل الى فكر الاساطير القديمة، فمن خلال بحثه عن الاحساس الفطري وكيفية توظيفه لكي يشعر بنفسه وبالآخر.

فالشكل المركب في اعماله يوظفه لتخيلاته الاسطورية لذا فاعماله تبعدنا عن المألوف بالرغم من السمات الواقعية في اعماله.

فبحثه الجمالي يعود بالانسان المعاصر نحو بدائية إذ يرجع عقل الانسان الى بداياته الاولى بعيداً عن عالم الصراعات المستمرة وعصر التكنولوجيا والآلة فهو يؤكد على هيئة العقل وتغذيته روحياً وحسياً من خلال الرجوع الى مصادره الاولى.



انموذج (7)

اسم الفنان: كريم رسن

السنة: 1991م

القياس: 70 سم × 80سم

المادة: زيت على قماش

لوحة زيتية تتألف عموماً من مجموعة اشكال ورموز وخطوط عشوائية، أخذت مساحة السطح التصويري، ويبدو العمل وكأنه بدائي، إذ يعيد ذاكرة الفنان ومخزونه المعرفي محاولاً اسقاط بعض المشاهد التاريخية التي هي من تراث وحضارة ينتمي اليها الفنان.

ويظهر الشكل المركب الذي يوجد في اعلى يمين اللوحة وهو برأس انساني جانبي الشكل وبجناحين ومنقار طائر وهو يحمل بجانبه رأس انسان محمول على شكل نباتي وبطريقة مزدوجة، وكذلك يوجد شكل انساني في اعلى يسار اللوحة.

يوجد طائر في وسط اللوحة وهو مركب ايضاً من عيون بشرية نفذ باسلوب تنقيطي في عنقه وفي وسط ونهاية جسمه، وشكل مقلوب تحت الطائر الكبير وهو بلون احمر فاتحاً يديه تبدو بطريقة سريالية مبسطة قريبة من رسوم الاطفال، اما في يسار اللوحة وفي الاسفل توجد صورة فتاة محاطة بخط احمر وكأنه رسم يعود الى الاطوار الحضارية العراقية القبل

الكتابية (حسونة، العبيد، سامراء، حلف) اما في الجهة اليمنى اسفل اللوحة يوجد مربع مقسم بطريقة متساوية تحتوي على اشكال ورموز وكتابات وهي تشبه الختم الاسطواني حيث استطاع ان يستثمر اشكالاً ورموز متعددة لمرجعيات ومنها مايخص مخزونه الشخصي إذ نجد الاشكال المركبة بين شكل الطائر بعيون انسانية والشكل الانساني بمنقار طير وجناحين باسلوبية جمالية مبسطة ويلعب خيال الفنان دوراً بارزاً في تشكيلها وبعض ملامح شخوصه من مرجعيات رافيدينية قديمة وخاصة (الطائر، الانسان) و (الانسان، النبات) الاسطورية اذ تتداخل مع رموزه المتعددة، ويحاول الفنان اعادة صنع شكله المركب عن طريقة اسلوبية معاصرة تتشابه مع الفن الحديث، لكنها تحمل في صفاتها الفن العراقي القديم في تمثيل وصياغة هذه الاشكال المركبة.

إذ يلعب الخط الدور الاكبر في البنية الشكلية لمفرداته، كما استعمل تقنيات الفنان العراقي القديم على الالواح الطينية والحجرية من حيث اسلوب التحزيز والخدوش واظهار مناطق غائرة واخرى بارزة، وسطوح الاختام الاسطوانية لتحقيق جو عمل فني بدائي يحمل الواناً معتمة يتمازج فيها الاوكر والازرق والاحمر وكذلك الاسود، وعن طريق الملمس والشكل المعبر عن المضمون، ومايريد الفنان هنا لتفريغ مايحوله في خياله.

انموذج (8)



اسم الفنان: كريم رسن

السنة: 1992

القياس: 80سم × 90سم

المادة: زيت على قماش

يتكون الخطاب الجمالي للفنان (كريم رسن) الى العودة الى جدران الكهوف وتكبيل النص مفردات ورموز واشكال تتكون اللوحة من اشكال حيوانية وانسانية ونباتية مركبة معاً واشكال حية اخرى.

إذ يتكون الشكل المركب في وسط اللوحة وهو من عيون متقابلة للنظر اما الانف في الجهة اليسرى للرأس والاذنين في الجهة اليمنى ويحمل بيده شيئاً ما، وهو يذكرنا بالآلهة التي ظهرت في فنون بابل القديمة وهي على هيأة شكل آدمي له اربعة وجوه إذ ان الدلالة الرمزية للاربعة وجوه على انه سيد الاتجاهات الاربعة كما في عقيدتهم القديمة.

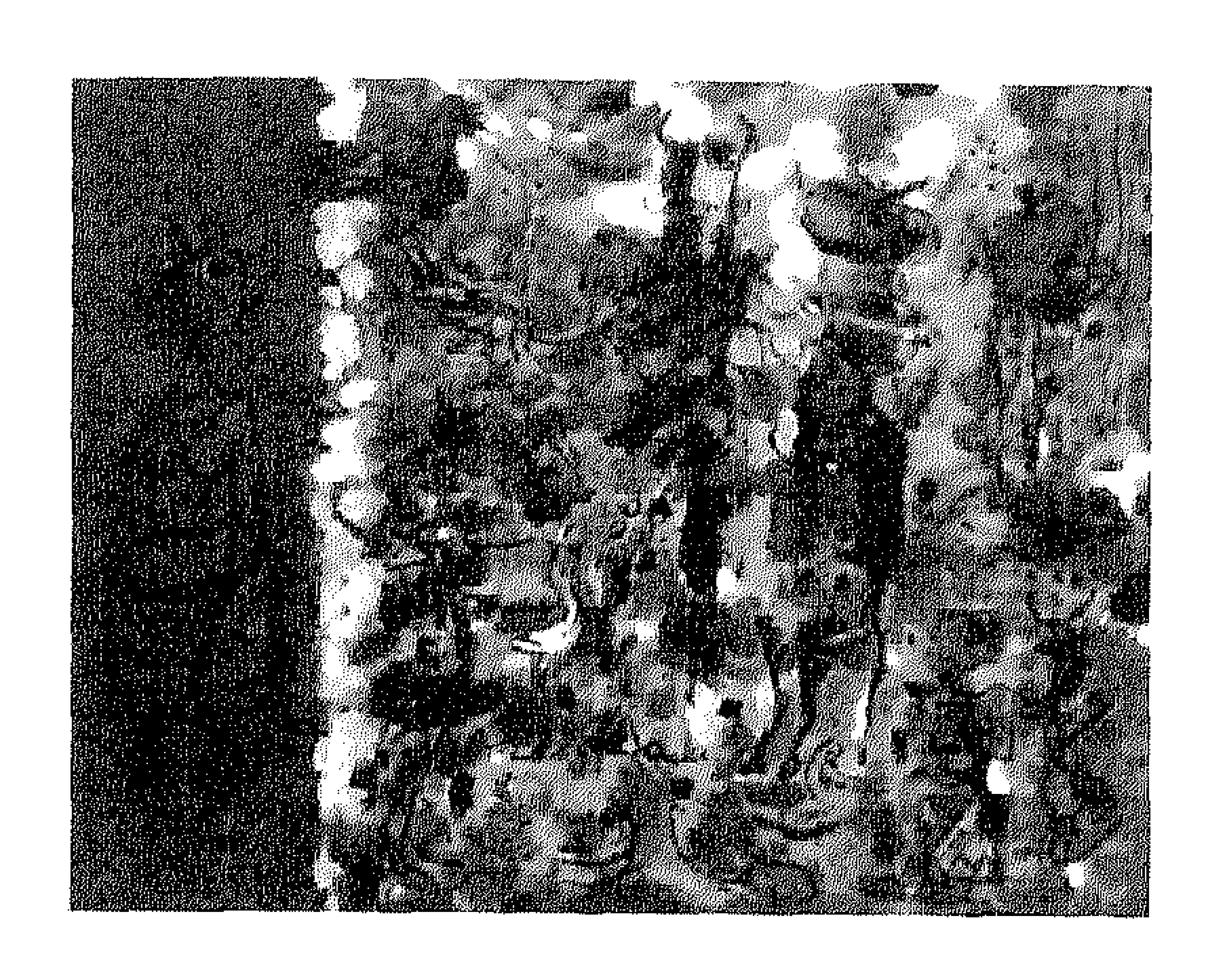
فقد استعار الفنان الشكل من اصوله الرافدينية من حيث المضمون – الارجل تتكون من سعفتي نخيل، ويوجد شكل انساني، حيواني، في الجهة اليسرى هو مستعار ايضاً من الحضارة الرافدينية إذ يمثل هذا الشكل وظيفة طرد الارواح الشريرة وهو يحمل كارواح حارسة تستنجد بالآلهة خدمة لصالح البشر، ويوجد ايضاً اعلى الجهة اليسرى شكل انساني برأس

وجذع فقط، وتوجد خلفه نخلة مقلوبة الشكل وتحتها ايقونات تحتوي رموز، حروف، قوانين، اشكال، تشريعات، الهية تحكم الارض، كما في فكر العراق القديم.

وفي اسفل الجهة اليمنى يوجد شخص او شكل انساني بحالة هيولية المظهر وكأنه في ولادة او في حالة تعود الى العالم الاخر (العالم الاسفل) وهو في دائرة وكأنه في حركة وصيرورة مستمرة داخل هذه الدائرة.

يوجد شكل طائر وهو مزخرف وبطريقة مبسطة باوراق نباتية، إذ اعطى النص الجمالي للفنان (كريم رسن) صفة تبدو وكأنها تروي اسطورة ذات ميول دينية او ترتبط باساطير تنظيم الكون والنشأة الكونية واساطير خلق الانسان.

إذ استطاع (كريم رسن) ان يوظف الشكل المركب باسلوب مندمج بين افكاره ورؤيته الجمالية والدينية لاظهار الشكل بطريقة تنتمي او تعود الى حقبة حضارية استطاع من خلالها طرح افكاره من طريقة التعبير باللون وكذلك بالخطوط والاستعارات الشكلية.



انموذج (9)

اسم الفنان: كاظم نوير

السنة: 1994

المادة: زيت على قماش

يصور هذا العمل احدى المشاهد العراقية الشعبية إذ تظهر في الجزء الاعلى هو يمثل ثلثي حجم اللوحة وتظهر فيه الكائنات او الاشكال المركبة، وهي في مظهر جانبي والاخرى في مظهر امامي في وسط اللوحة، إذ تتداخل الالوان الاخضر، الاوكر، الاصفر، الاحمر، الاسود وهي ممتزجة مع الاشكال بطريقة تلقائية وهي تروي حكاية شعبية بفعل الرموز واشكال الثقافة الشعبية العراقية ذات المرجعيات الحضارية حيث نشاهد الديك، السمكة والرموز السومرية وكذلك يوجد شخص في اعلى اللوحة وهو مبسط الشكل إذ انه يتماثل مع الاشكال التي ظهرت في فنون العراق القديم. ويظهر في اللوحة حيوان (الماعز) وبجواره بعض الدوائر الصغيرة وتوجد فتاة وهي تحمل في يدها (جرة ماء) يبدو الشكلين الاكبر في العمل على ان الاول جانبي بعيون انسانية وجسم انساني مع رجلين وذيل ماعز، وفوق رأسه شكل هلال، كما ظهر في فنون العراق القديم على الآلهة (سين).

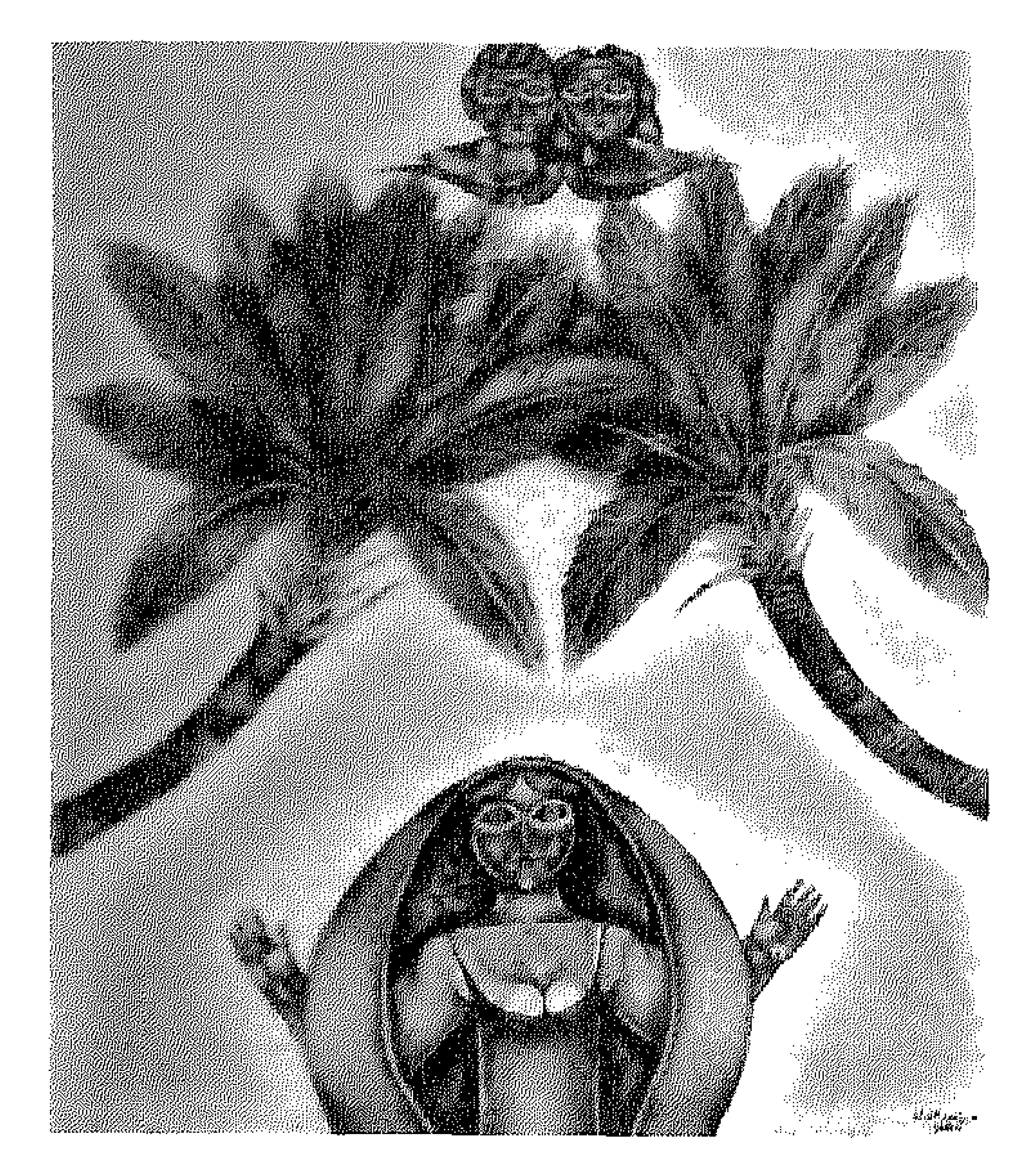
اما الثاني فهو امامي الشكل فيظهر الشكل هو يحمل في يده كائناً ما بلون احمر.

اما الجزء الاخر فهو يمثل الثلث الاخير من العمل فهو يظهر بلون ازرق وتتوسطه فتاة بملامح وعيون واسعة متناصة من العيون الالهة التي في سومر.

تبدو الاشكال الحيوانية والنباتية والانسانية وكأنها في ذاكرة الفتاة المتأملة وتحكي عن مشاعرها ومستقبلها وحاضرها.

استطاع (كاظم نوير) ان ينطلق من حدسه لتصوير الشكل المركب (الانساني، الحيواني) ممتزجاً ببعض الرموز إذ يطرح خطابه الجمالي بصيغة تكون اقرب الى رؤيته الفنية والسايكولوجية في التعبير عن الفكرة من خلال الشكل المركب ضمن بنية نصية تتمتع بالعفوية والبساطة ضمن اسلوبية الفنان الخاصة.

ونستنتج ايضاً ان الفنان (كاظم نوير) استطاع ان يوظف الالوان الموجودة في اللوحة دلالة على الالوان التي ظهرت على البسط الشعبية في جنوب العراق فهو يروي في عودة الى الاحلام والاساطير التي يحملها الانسان العراقي.



انموذج (10)

اسم الفنان: حسن عبد علوان

السنة: 1996

القياس: 70 سم × 80سم

المادة: زيت على قماش

يتكـون نـص (حسـن عبـد علوان) مـن امـرأة في الجـزء الاسـفل من اللوحة ويظهر فيها الجزء العلوي من جسدها وهي واقفة ورافعة يـديها الى الاعلى وبعيون واسعة تشبه العيون التي ظهـرت في التماثيـل السـومرية وهي تلبس العباءة العراقية الشعبية بلون اوكر وتكون الفتاة بطريقة تعبيريـة ورمزية.

ويوجد في وسط اللوحة وعلى الجانبين نخلتين تلتقيان وسط اللوحـة، وتمثل النخلة الخير ووفرة الحظ وهـو يمثلـها هنـا بنهـرين دجلـة والفـرات، واعلى النخلتين توجد الاشكال المركبة في الجهة اليمنى يوجـد رأس رجـل يلبس فوق رأسه قبعة بلون احمر وهو مزدوج ايضاً بجسم طائر وبلـون احمـر ايضاً، والخلفية العامة للوحة بلون الابيض والازرق الفاتح.

ان هـذه الاشـكال المركبـة الـتي ظهـرت في الـنص الفنـان متشـابهة ومتناصة تماماً مع رسومات (الواسطي) لذلك استطاع حسـن عبـد علـوان

ان يمزج بين موروثه الشعبي والاسلامي والحضاري في نص واحد ليظهر بطرح جمالي جديد.

إذ يعبر عن الشكل المركب وهو يحمل صفة التوازن والتناظر وهي تنقلنا الى اشكال الفنان (شاغال) التي تسبح في الفضاء وهو يحمله حسن عبد علوان طاقة سحرية وسريالية التي تدفع الفنان لتصوير الاثر الفني للاشكال المركبة التي تكمل بناء العمل الفني.

ودائماً يستعمل (حسن عبد علوان) دائماً في اعماله الموروثات الشعبية والقصصية التي تحكي عن قصة مدينة وزقاق او تعبر عن اللاشعور، الجمعي بهذه الجماعة فيمكننا ان نشاهد اعماله وهي تحمل مفردات عراقية من حيث الشكل والخط والفكرة.



انموذج (11)

اسم الفنان: كاظم نوير

السنة : 2002

اسم العمل : حكاية من الديوانية

عمل زيتي لـ (كاظم نوير) يروي قصة مدينة وتراثها الحضاري، إذ نشاهد اشكال مركبة بطريقة عفوية ولخيال الفنان وطريقته التي تعتمد على التلقائية والحدس.

نلاحظ البساط الشعبي العراقي بلون احمر، في اعلاه رأس انساني مبسط وتوجد خطوط بلون اسود في وسط البساط وبثلاث ارجل انسانية.

ويظهر ايضاً شخص بطريقة مبسطة وهو مستعار من الاشكال التي ظهرت في الادوار الحضارية العراقية الاولى، واعلاه شكل انساني بقرنين وهو مركب مع طير وباللون الازرق والاسود والاحمر ونشاهد ايضاً شكل (حيواني+انساني) ويظهر شكل طوطمي على الجهة اليسرى للبساط الاحمر.

إذ تنتمي الاشكال المركبة الموجودة في اللوحة الى الحضارة العراقية القديمة فطريقة توزيع الاشكال بصورة مبعثرة يمثل ويصور الفنان في بث

خطابه الجمالي مع بنية المضمون المتمثلة بافكار مدينته (الديوانية) التي تحمل في طياتها تراث رافديني يمثل منطقة (نفر) السومرية.

وكذلك القصص الشعبية المتداولة بين الناس واستعمال الفنان ايضاً البسط الشعبية الجنوبية التي تمثل مناطق العراق الجنوبية.

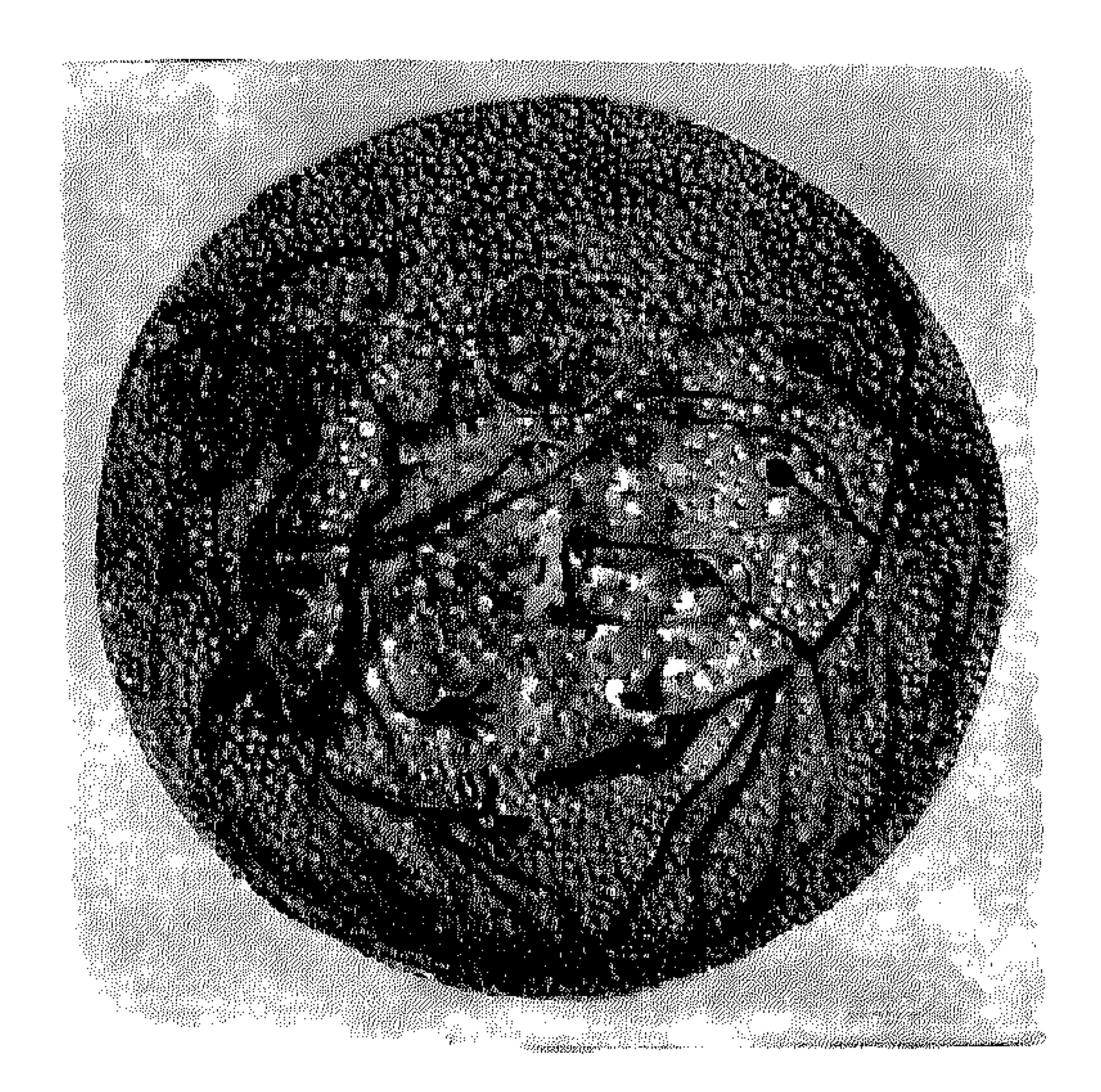
فالنصوص التي يقدمها (كاظم نوير) تعطي اهتماماً كبيراً بالاشكال المركبة وطريقة صياغتها في فضاء اللوحة، ويحاول النص الجمالي ان يستحضر الفنان فيه ذاكرت مدينة وان يعبر عن افكار بطريقة لاشعورية كما عن افكار مدينة واي عن اللاشعور الجمعي لافكار الجماعة التي ينتمي اليها، وعن وجوده من خلال فكرة تركيب الشكل الانساني، والحيواني والنباتي والاشكال الاخرى.

فالتنويع في المكان الذي ازدحمت به اللوحة يوقظ ذاكرة وعوالم بدائية ارتبطت مع الكهوف وحضارته من خلال استخدامه للالوانالاوكر التي تغطي على جدران والرموز التي يستعملها على الجدران.

فالاشكالالطوطمية بجوار الاشكال المركبة استعادها الفنان بطريقة حداثوية تندرج ضمن بنية نص عراقي معاصر، وايضاً الرموز المنتشرة والايادي التي هي موجودة اسفل اللوحة.

وان دلالة استعمال الفنان الاشكال المركبة التي تعطي تعبيراً عن وحدة الوجود وهي تعبيراً عن الحرية والعفوية للاشكال والخطوط التي استعملها الفنان بطريقة اشبه برسوم الاطفال.

فاكد الفنان (كاظم نوير) على دور الحكاية الشعبية والثقافة الشعبية التي لايستطيع الانسان الانسلاخ منها المؤثرة في الانسان وانتمائه الى المكان من خلال طرح حكاية مدينته من خلال الشكل المركب.



انموذج (12)

اسم الفنان: محمد علي جحالي

السنة: 2002

المادة: مواد مختلفة

يتكون هذا العمل من اشكال غرائبية، وهي في حركة مستمرة للتعبير عن وجودها الحقيقي، اذ يتكون العمل من دائرة بلون (الاوكر) ويطغي على العمل نقاط بطريقة البارز وبتقنية تسود العمل الفني ويوجد من هذه النقاط بلون ابيض وسط اللوحة.

ويحتوي في اليمين على ثلاث اشكال ادمية واشكال غرائبية مندمجة مع صفات حيوانية بلون اخضر، اما في اليسار فيحتوي على ثلاث اشكال ايضاً وبلون احمر ويندمج معهم شكل حيواني مبسط بطريقة متقابلة مع الاشكال في الجهة اليمنى. ووجود دائرة في وسط للوحة يقصد بها الشمس وتتحول الاشكال داخل الدائرة بطريقة تبدو وكأنها في حالة صراع وحالة

مستمرة من الحركة وكذلك للتعبير عن فكرة وحدة الوجود بدلالة رقصة تبدو فيها الاشكال في وسط (كرنفال).

تندمج به الافكار والاشكال وتتساوى المعايير والقيم التي تمتزج بها الثقافات وكذلك للتعبير عن الوحدة الكونية ويوجد الشكل المركب الاحمر بقرنين اخضر اللون حيث يسيطر على المشهد وهو يلوح بيده الى الجهة المقابلة، لتأكيد وجوده بقوة الحركة والسيطرة.

لذلك فالشكل المركب في نصوص (محمد علي جحالي) يعطي صفة التحول داخل النص أي الشكل في حركة مستمرة ولا يلتزم صفة الثبات، وتمتزج الاشكال في ظل ثقافات متعددة تتساوى وهي في دائرة كونية واحدة والاشكال تبدو كانها طبعات الاختام الاسطوانية اكدية وسومرية حيث التبسيط بالاشكال وكأنها تروي قصة شعبية ترتبط بالديني والاسطوري في تركيبه للاشكال.

إذ استطاع ان يجسد الشكل البشري والحيواني دلالة خاصية التكرار وهي خاصية تنتمي وتعود الى جذور رافدينية.

فاستعمال الدائرة للدلالة على الحياة ودورتها وكيف استطاع الفنان ان يعبر عنها بالشكل المركب بجمالية مطلقة بواسطة الفكر الذي ينتمي اليه الفنان.

انموذج (13)

اسم الفنان: اسماعيل خياط

المادة : زيت على قماش

السنة: 2008



يتميز الفنان اسماعيل خياط بالتعبير وتوثيق مفردات البيئة العراقية واندماجها مع الكائنات الحية وعن البيئة الشمالية العراقية.

يعبر الفنان عن انساق فنية للدلالة عن علاقة الانسان ببيئته وعن قيمة تأثير البيئة على الانسان العادي ان كانت طبيعية ام موضوعية.

اعتمد الفنان في هذا العمل على الجزء على حساب الكل من خلال وحدة الراس في التعبير عن الشكل المركب والتي تتضح ملامحه ذلك التركيب من خلال الوجه البشري بقرنين (قرنين ثور)واقتراب ذلك الشكل من (شخصيه جلجامش)اذ اراد الفنان ان يمزج مفردات العراق القديم في هذا النص البصري .

ويشبه النص من حيث الالوان المستعملة كأنها الوان بدائية تكون قريبة من فهو يقصد بها التعبير عن ذاكرته بما ترسبت به من اشكال الصخور في شمال العراق إذ يعشق الفنان. لذلك يستعمل دائماً مفردات

الصخور وكذلك النباتات والحيوانات والانسان إذ إنّ تأثير البيئة الطبيعية على وجود حياة الانسان التي ادت الى هذا التلازم القوي بين الاثنين، والذي قوامه التأثير بين الانسان والبيئة الطبيعية؛ بسبب كل منهما له وجود ظاهر وفاعلية على الاخر، فالفنان (اسماعيل خياط) استعمل الشكل المركب للتعبير عن وحدة الوجود وكذلك عن مبدأ التناسخ الذي ظهر في الديانات الشرقية القديمة.

استطاع الفنان من خلال اسلوبيته الخاصة التي تفرد بها خطابه الجمالي ومن خلال الشكل المركب للتعبير عن وعيه وحدسه واظهار الشكل بما يناسب رغباته إذ تظهر الاشكال المركبة وهي تعبر عن ثنائيات متعددة منها (الموت والحياة، الحلم والواقع)، فهو يعبر عنها بشكل مركب إذ يظهر الاشكال وكأنها في رقصة كونية للتعبير عن شكلين في شكل واحد.



انموذج (14)

اسم الفنان: عبد الكريم السعدون

السنة: 2008

المادة: تخطيط على ورق

عمل فني قدمه (عبد الكريم السعدون) ضمن سلسلة تناولت توظيف الاشكال المركبة المستقاة من الحضارة العراقية القديمة كشخصية (جلجامش) والعمل الفني بصورة عامة يحمل شخصية واحدة وهي البطل الاسطوري ذو الوجه الجانبي وعيونه ذات ابعاد ومرجعيات سومرية وهو منحني يده على صدره ويحتوي على جناحية اعلى ظهره.

يوظف الفنان اعماله من الرموز والاشكال الاسطورية بصيغة شكلية كما جاءت في الاثار الرافدينية، بما يخدم اسلوبه الفني الذي يشتغل عليه الفنان وهو في الوقت نفسه له معطى فلسفي له صلة بالشخصية الاسطورية الالهية ودلالة على مفهوم التقديس لدى العراقيين القدامى، إذ يحمل الالهة ابعاد المكان والزمان المعاش وكذلك العالم السماوي بحيث تستطيع الالهة الصعود الى العالم الاعلى بواسطة الجناحين وهو يوظف

دلالة الرمزية اعتمد عليها في تصوير الالهة بين مفردات الانسان ومفـردات الحيوان وخصيصة فنية رافدينية بما يوافق فلسفتهم وفكرهم.

يعود هذا العمل الى فنـون العـراق القـديم، مـن اسـاليب متعـددة في استعارة العيون السومرية وتضخيم الجسـم البشـري الـتي تعـود الى العقـود الاشورية وكذلك عملية تركيب الجناحين.

اراد الفنان من خلال معرفته ومرجعياته الحضارية الخصبة ان يوظـف الشكل المركب الذي يحتوي على (انسان-حيوان) برؤيـة معاصـرة وبتقنيـة (التخطيط) وباسلوبيته الخاصة.

الخاتمة

يعد الرسم العراقي الحديث من التأسيس وحتى وقتنا الحاضر يشكل تجارب مهمة في مساحة التشكيلي العالمي .إذا ظهرت تجارب عراقيه مهمه في الحقل التشكيلي لها خصوصية مهمة،

على المستوى الأكاديمي والتجارب التي تحمل دلالات ومفاهيم (مابعد الحداثة) وفيما يخص البحث الحالي هو الإشكال المركبة في الرسم العراقي المعاصر هو ملازم للرسم العراقي اذ اعتمد على المبدا ألتناسخي في الرسم بين الكائنات الحية (الانسان ،الحيوان، النبات) ومع بيئته التي يعيش فيها فكان التعبير المعاصر للإشكال المركبة هو يعتمد بصورة مهمة على البيئة الفكرية من حيث التاريخ العراقي القديم (الرافديني) والفن الاسلامي الذي يحتوي على نصوص مهمة من التشكيل المركب .والمفاهيم التي لازمت الفن الاروبي الحديث من حيث تعدد الخامات والبناء المعرفي للوحة .

وإما عن اعتماد على الاسطورةو في بيان الاشكال بطرق مركبة مع بعضها البعض حيث ان الإشكال المركبة كان لها دور مهما في مساحة التشكيل العراقي المعاصر اذ ظهرت في الستينات القرن الماضي بتجارب الرسامين العراقيين ،وتكون على شكلين اما ثناية التركيب اي (انسان،حيوان)،(حيوان،نبات)،(نبات،انسان)اوتكون ثلاثية التركيب(انسان،حيوان،نبات).

واستخدم الرسام العراقي جميع الخامات من حيث التقنية اما الأسلوب فقد تاثر بالاتجاهات الاوربية الحديثة مع المزاوجة بالنصوص التي تمثل تاريخة من (الرافديني،الاسلامي).واستخدم جميع الأساليب للتعبير عن الشكل المركب. اما الدوافع القديمة للشكل المركب في العراق القديم فكانت دوافع سياسية او دينية او أسطورية أو اجتماعية ،حيث أن الفنان الرافديني كان يمزج بين الكائنات الحية للتعبير عن الشكل المركب يمثل القوة والفخر ويعتمد على مبدا التناسخ. ان الفنان المعاصر صاغ الشكل المركب على مبدأ التخيل واستخدم الألوان الصريحة من حيث الشكل واللون ، استخدم الشكل الواحد كما في أعمال الفنان (علي النجار) والشكل المركب المتعدد كما في لوحات الفنان(فاخر محمد ،كريم رسن).

ومن الله التوفيق

المصادر والمراجع

1-المصادر العربية

-القرآن الكريم

أ- الكتب

1. ابراهيم مدكور، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1983.
2. ابوريان، محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1987.
3. احمد زكي بدوي، محمود صديقة يوسف، المعجم العربي الميسر، ط1، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، 1991م.
4. الاحمد، سامي سعيد: جلجامش، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
5. احمد، جمعة، الوعي الجمالي، دراسة في التطبيقات الشكلية المصرية، دار الاصدقاء، بغداد، ط1، 2009.
6. ادوارد فراي، التكعيبية، تر: هادي الطائي، دار المأمون، بغداد، 1990.
7. ارنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: فؤاد زكريا، مر: احمد خاكي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.
8. جون كاولولوي: اصول الفن الحديث، ، تر:لمعان البكرة، مطابع ثنيان، بغداد، ب ت.
9. الاعسم، عاصم عبد الامير، الرسم العراقي حداثة تكييف، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004.
10. اكرم، قانصو، التصوير الشعبي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 1995.
11. آل سعيد، شاكر حسن: البيانات الفنية في العراق، مديرية الثقافة العامة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.

12. ـــــــ: فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، الجزء الثاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
13. ـــــــ: فصول من الحركة التشكيلية في العراق، الجزء الاول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983.
14. ـــــــ:مقالات في التنظير والنقد الفني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
15. بارو: اندرية، بلاد آشور، ت: عيسى سليمان، طه سليم، دار الحرية للنشر، 1980.
16. باشا: حسن، تاريخ الفن في العراق القديم، ط1، دار النهضة، 1956.
17. باونيس، الان، الفن الاوربي الحديث، ت: فخري خليل، مر: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
18. برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، ت: انور عبد العزيز، مر: نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970.
19. البسيوني: محمود، الفن في القرن العشرين، مركز الرشاقة، ب ت.
20. بور تيور: جان، بلاد الرافدين الكتابة، العقل، الآلهة، تر: الاب بير ابونا، مر: وليد الجادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
21. بيتر ولينداموري، فن عصر النهضة، تر: فخري خليل، مر: د.سلمان الواسطي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، 2003.
22. ت. جين بوترو واخرون، الشرق الادنى الحضارات المبكرة، تر: د. عامر سليمان، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1986.
23. التكريتي: سلمان، اساطير بابل، مر: زكي جابر، مطبعة النعمان، النجف، 1972.
24. الجادر: خالد، لمحات عن الفن العراقي، مديرية الفنون والثقافة الشعبية، بغداد، ب ت.
25. جبرا ابراهيم جبرا، الفن العراقي المعاصر، مديرية الثقافة والاعلام، بغداد، 1972.
26. ـــــــ:الفن المعاصر في العراق، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، د ت.
27. ـــــــ:الفن والفنان، دار الفنون، عمان، 2000.

28. ميخائيل، وفسيانيكوف، ميخائيل خرابشنكوا: جماليات الصورة الفنية، ، ت: رضا الظاهر، دار الهمداني للطباعة، عدن، 1984.
29. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، ط1، منشورات ذوي القربى، قم، 1385هـ.
30. الخمسي: موسى، تشكيليون عراقيون على خرائط المنفى، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2009، دمشق.
31. د. ادزارد وآخرون، قاموس الالهة والاساطير، تر: محمد وحيد خياطة، دار الشرق العربي، لبنان، ط2، 2000.
32. د. فاروق: بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث، دار الشروق، القاهرة، 1995.
33. دوبليسيس، ايفون: السريالية، ت:هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983.
34. الرازي، محمد بن ابي بكر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، 1981.
35. الراوي: نوري، تأملات في الفن العراقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.
36. الربيعي: شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (1885-1985)، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1986.
37. ــــــــ:الفن التشكيلي في الفكر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979.
38. رزق، اسعد: موسوعة علم النفس، مر: عبد الله عبد الدايم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977.
39. رسل،برانداتد: حكمة الغرب، تر: فؤاد زكريا، مطابع الرسالة، الكويت، 1983.
40. روثن: مارغريت، تاريخ بابل، تر: زينة عازار، وميشال ابي فاضل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1984.
41. الزغابي، زغابي،: الفنون عبر العصور، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1999.
42. زهير صاحب، اسطور الزمن القريب، دار الاصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2010.

43. ـــــــ:الفنون السومرية، دار ايكال للطباعة، بغداد، 2007.

44. ـــــــ: حميد نفل، تاريخ الفنون في بلاد الرافدين، دار الاصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، 2010.

45. ـــــــ:الفنون التشكيلية العراقية، عصر ماقبل الكتابة، مطبعة دبي، بغداد، 2007.

46. ستين لويد، فن الشرق الادنى القديم، تر: محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1988.

47. السريالية وفن المستقبل، طارق مراد، دار الراتب الجامعية، ط1، 2005.

48. السواح، فراس، مغامرة العقل الاولى، دار علاء الدين، ط11، 1996.

49. سوسة، احمد: حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين، منشورات وزارة الاعلام، دار الرشيد، 1980.

50. الشاروني، صبحي: فن النحت في مصر القديمة وبلاد مابين النهرين، ط1، الدار المصرية اللبنانية، 1993.

51. الشوك، علي: الدادائية بين الامس واليوم، المؤسسة التجارية للنشر، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، بغداد، ب ت.

52. الصراف، عباس، جواد سليم، مديرية الثقافة العامة، 1972، بغداد.

53. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979.

54. طارق مظلوم، النحت الآشوري، حضارة العراق، ج4، مجموعة من الباحثين، بغداد، 1985.

55. طه: باقر، مقدمة في ادب العراق القديم، دار الحرية للطباعة، 1976م، بغداد.

56. عادل كامل، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق (مرحلة الرواد)، دار الرشيد، بغداد، 1980.

57. ـــــــ:الرسم العراقي المعاصر ومرحلة التأسيس وتنوع الخطاب، الهيئة العامة السورية، دمشق، 2008.

58. ـــــــ:الفن التشكيلي المعاصر في العراق (مرحلة الستينات)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

59. ـــــــ:المصادر الاساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.

60. عامر سليمان، العراق في التاريخ القديم، موجز التاريخ الحضاري، دار الكتب للطباعة والنشر، 1993.

61. عباس، الصراف: افاق النقد التشكيلي، دار الرشيد، بغداد، 1979.

62. عبد الواحد: فاضل، سومر اسطورة وملحمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997.

63. عطية: محسن محمد، الفن والجمال في عصر النهضة، عالم الكتب، القاهرة، 2002.

64. عفيف بهنسي، جماليات الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة.

65. ـــــــ:الثورة والفن، مطبعة اثنيان، بغداد، 1973.

66. عكاشة، ثروت:تاريخ الفن العراقي، سومر، بابل، اشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

67. فاضل عبد الواحد، عمار سليمان، عادات وتقاليد قوى الشعوب القديمة 1979.

68. فاولي، والاس: عصر السريالية، ت: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، 1981.

69. فوزي، رشيد، السياسة والدين في العراق القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983.

70. كارم: محمود غزيز، اساطير التوراة الكبرى، دار الحصاد، دمشق، 1999، ط1.

71. كريمر: صومئيل نوح، الاساطير السومرية، دراسة في منجزات الروحية والادبية في الالف الثالث ق.م، تر: يوسف داوود، وعبد القادر، مطبعة المعارف، بغداد، 1971.

72. الكسندر هايدل، الخليقة البابلية قصة النشوء والتكوين عند قدماء العراقيين وانعكاسها على العهد القديم، تر: ثامر مهدي، مر: محيي الدين اسماعيل، بيت الحكمة، 2001.

73. كلين: دانيال، موسوعة علم الاثار، ت: ليون يوسف، ج1، بغداد، 1990.

74. الكوفحي: خليل محمد، مهارات في الفنون التشكيلية، دار للنشر والتوزيع، عمان، 2008.

75. لويد: ستون، اثار بلاد الرافدين، تر: سامي سعيد الاحمد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، 1980.

76. الماجدي: خزعل، متون سومر، الكتاب الاول، الاهلية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1998.

77. المبارك: عدنان، الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث، على ضوء نظرية هربرت ريد، وزارة الاعلام العراقية، 1973.

78. محسن: محمد عطية، اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، عالم الكتب، القاهرة، 2005.

79. محمود امهز: التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للنشر، بيروت، 1995، ط8.

80. مصطفى عبدة، المدخل الى الفلسفة والجمال، مكتبة المدبولي، القاهرة، 1999، ط2.

81. مورتكارت: انطوان، الفن العراقي القديم، تر: د.عيسى سلمان، وسليم طه التكريتي، مطبعة الاديب، بغداد.

82. موريس سيرولا، الفن التكعيبي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1983.

83. مولر: أي، جي، وفرانك ايفلر، مائة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، مر: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1988.

84. نائل، حنون، حينما في العلى، قصة الخليقة البابلية، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2006.

85. نبيلة ابراهيم، الاسطورة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1976.

86. نعمت، اسماعيل علام، فنون الغرب في العصور الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط4، ب ت.

87. نيوماير، سارة، قصة الفن الحديث، ت:رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ب ت.

88. هـ. فرانكفورت وآخرون، ماقبل الفلسفة، ت: جبرا ابراهيم جبرا، ط1، 1980.

89. هربرت، ريد: حاضر الفن، تر: سمير علي، دار الشؤون الثقافية للنشر، بغداد، 1983.
90. ـــــــ:تاريخ موجز النحت الحديث، ت: فخري خليل، تر: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1994.
91. وفاء محمد ابراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة الغريب، مصر، ب ت.

ب- المنشورات والدوريات

94. .هدى: مقالة عنوانها(الفنان التشكيلي علي النجار: اطمح لحوار بين اللوحة والجمهور)، مجلة الأفق، العدد (296)، 28 حزيران، بغداد، 1990.
95. حسون، برهان جبر: الطبيب الفنان في التشكيل العراقي، (مجلة تشكيل، دائرة الفنون، بغداد، السنة الثالثة، العدد 4).
96. زهير صاحب، التماثيل السومرية، المرجع والتواصل، مجلة الجندول، العدد 15-16، الديوانية.
97. سلوم، فاروق: عامر العبيدي الهجرة تأويل لفكرة الهاء الرسم مثل ابتكار اسطورة، (مجلة تشكيل، دائرة الفنون، 2011 ، العدد 6).
98. شناوة، علي، ضياء العزاوي تجارب جديدة، مجلة تشكيل، دائرة الفنون، 2011، العدد (6).
99. عادل كامل، لماذا جواد سليم ،مجلة تشكيل، دائرة الفنون، 2007 ، العدد التجريبي.
100. عاصم عبد الامير، الخمسينات والتعبير الحضاري في الفن، مجلة تشكيل، دائرة الفنون، وزارة الثقافة، 2009، العدد 5.
101. ـــــــ: حاورته جريدة الاديب، العدد 161، 13 شباط 2008، السنة الخامسة.
102. علوان، محمد علي: مقاربات السرد في رسوم عاصم عبد الامير، الارتداد الى عوالم الطفولة، الاديب، بغداد، 2008، العدد 161.
103. فاروق، يوسف، علي النجار ميثولوجيا البراءة المعرض الشخصي التاسع، افاق عربية، العدد الاول، كانون الثاني، 1992.

2- المصادر الاجنبية

104- Early Medieval Art, Ernst Kitzinger, London, WCIB 3QQ, First Published, 1940.
105- Ministry of Information Iraq, Mesopotamia Yesterday Iraq Today, Baghdad, 1977.
106- The Renaissance, ROSA MARIA-Letts, New Yorkportchester, first Published, 1981.

3- الشبكة العالمية للمعلومات (الانترنيت)

107. Artchive.com
108. Artisdog.n't
109. Artuectav.com
110. Dailyartfixx.com
111. Forgottenterasurez.com
112. Marc Shagall artnet.com
113. Paintinghere.com
114. Spaightwoodgalleries.com
115. Students.sbc.edu

ثبت الاشكال

اشكال المبحث الاول				
ت	اسم العمل	العصر	المصدر	الصفحة
1-	ختم اسطواني	سومري	ثروت عكاشة	165
2-	لوحة دودو	سومري	المصدر نفسه	211
3-	جلجامش ونسر له رأس اسد	سومري	المصدر نفسه	235
4-	ختم اسطواني	سومري	انطوان مورتكارت	136
5-	ثور مضطجع من رخام شمعي وله لحية بشرية	سومري	كنوز المتحف العراقي	211
6-	نصب نرام-سن	اكدي	المصدر نفسه	268
7-	طبعة ختم اسطواني	اكدي	المصدر نفسه	276
8-	ختم اسطواني ملحمة جلجامش	اكدي	المصدر نفسه	277
9-	ختم يظهر فيه مردوخونابو	اكدي	المصدر نفسه	275
10-	خاتم منبسط	اكدي	المصدر نفسه	279
11-	ختم اسطواني	اكدي	المصدر نفسه	278
12-	تماثيل الطينية تمثل الهة مختلفة ومشاهد طقوسية متنوعة	بابلي	كنوز المتحف العراقي	253
13-	نصب من الرخام نقش	بابلي	المصدر نفسه	268

	بصورة بارزة بمشهد اسطوري			
14-	لوح من الفخار عليه مشهد ناتئ	بابلي	انطون موتكارت	269
15-	مشهد ناتئ من الفخار	بابلي	المصدر نفسه	271
16-	تمثال لآلهة ذي اربعة وجوه	بابلي	المصدر نفسه	274
17-	تمثال لآلهة ذات اربعة وجوه	بابلي	المصدر نفسه	274
18-	آلهة مجنحة عارية على سطح اناء نذور من الفخار	بابلي	ثروت عكاشة	357
19-	نقش من اجل أبنه مردوك ابال ايدينا	بابلي	المصدر نفسه	276
20-	لوح من العاج	اشوري	كنوز المتحف العراقي	339
21-	ختم اسطواني	اشوري	انطوان مورتكارت	349
22-	نحت جدار ناتئ	اشوري	المصدر نفسه	375
23-	ثور مجنح برأس بشري من المرمر	اشوري	ثروت عكاشة	544
24-	ختم اسطواني يمثل الملك يؤدي واجباته العشائرية امام شجرة الحياة	اشوري	المصدر نفسه	531

-25	ختم منبسط	اشوري	ثروت عكاشة	473
-26	ختم منبسط	اشوري	المصدر نفسه	473
-27	ختم اسطواني	اشوري	المصدر نفسه	517
-28	نحت جداري ناتيء من الرخام	اشوري	انطوان مورتكارت	376
-29	جني مجنح يحمل ثمرة الصنوبر والسطل	اشوري	Ministry of In Formation Iraq	27
-30	قطعة عاجية تمثل جني مجنح ومزخرف باغصان الاشجار وزهور اللوتس	اشوري	ثروت عكاشة	497
-31	اسد مجنح وله رأس صقر	اشوري	المصدر نفسه	498
-32	جان مجنح بجسم انسان ورأس عقاب يقدم قربان اما الشجرة المقدسة	اشوري	المصدر نفسه	523
-33	ختم اسطواني تمثل اداة اله الرعد	اشوري	المصدر نفسه	531
-34	تمثال الرجل العقرب	اشوري	المصدر نفسه	598
-35	يحيى بن محمود الواسطي	اسلامي	1337م-634هـ	
-36	طبق زخرفي يمثل قيثاريين مجنحين مع شجرة مطرزة	اسلامي/ عباسي		

أشكال المبحث الثاني				
ت	اسم الفنان	اسم العمل	المادة	المصدر
1-	–	–	–	Early medieval Art, Ernst Kitzing, p.10
2-	-	-	-	Ibid, p.11
3-	-	-	-	Ibid, p.12
4-	-	-	زيت على قماش	The Renaissoince Rosa Mria, p.4
5-	بوش	حياة مشتركة	زيت على قماش	Ibid, p.27
6-	بابلو بيكاسو	امرأة جالسة	زيت على قماش	Azoz-star.com
7-	سيزان	منظر طبيعي	زيت على قماش	Iraqpficom
8-	بابلو بيكاسو	الموسيقيون الثلاثة	زيت على قماش	مائة عام من الرسم الحديث، ص77
9-	بابلو بيكاسو	جورنيكا	زيت على قماش	التيارات الفنية المعاصرة، ص206
10-	بول كلي	تخطيط اولي	–	Spaightwoodgalleries.com
11-	جان ارب	اندماج	زيت على قماش	Artuectav.com
12-	مارك شاغال	الراقصة	زيت على قماش	Paintinghere.com
13-	مارك شاغال	حصاة وامرأة	زيت على قماش	Marc Shagall artnet.com
14-	مارك شاغال	–	زيت على	Forgottenterasurez.com

			قماش	
15-	مارك شاغال	-	زيت على قماش	Dailyartfixx.com
16-	ماكس آرنست	حياة طبيعية	مواد مختلفة	Artisdog.n't
17-	خوان ميرو	-	زيت على قماش	Artchive.com
18-	خوان ميرو	-	زيت على قماش	Students.sbc.edu

اشكال المبحث الثالث

ت	اسم الفنان	اسم العمل	السنة	القياس
1-	فائق حسن	تجريد	1964	100×80سم
2-	ضياء العزاوي	الحلم والحالم	-	-
3-	علي النجار	-	1987	100سم×110سم
4-	كاظم حيدر	مصرع انسان	1957	-
5-	نوري الراوي	البراق	-	133سم×174سم
6-	عامر العبيدي	-	2008	60سم×80سم
7-	علاء بشير	الشهيد	1980	130سم×150سم
8-	فاخر محمد	رسوم بدائية	1991	-
9-	كريم رسن	-	1992	40سم×40سم

الأشكال المركبة
في الرسم الحديث





المملكة الأردنية الهاشمية
عمان - العبدلي - شارع الملك حسين
قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118
هاتف: 4611169 6 962+ - 4616436 6 962+
فاكس: 4616435 6 962+
ص.ب 926141 عمان 11190 الأردن
info@daralredwan.com
www.redwanpublisher.com

